



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Ambony typu lubiąskiego i lubiąsko-głogowskiego w sztuce barokowej Śląska oraz Wielkopolski : geneza, ewolucja i migracja form

Author: Artur Kolbiarz

Citation style: Kolbiarz Artur. (2020). Ambony typu lubiąskiego i lubiąsko-głogowskiego w sztuce barokowej Śląska oraz Wielkopolski : geneza, ewolucja i migracja form. "Liturgia Sacra" T. 56, Nr 2 (2020), s. 301-334, doi 10.25167/lis.2000



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz tak długo jak utwory zależne będą również obejmowane tą samą licencją.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

ARTUR KOLBIARZ

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0003-2823-432X

Ambony typu lubiąskiego i lubiąsko-głogowskiego w sztuce barokowej Śląska oraz Wielkopolski

Geneza, ewolucja i migracja form

Pulpits of the Lubiąż, and the Lubiąż-Głogów type in the Baroque art of Silesia and Greater Poland

Origins, evolution and migration of forms

Abstract

The pulpit of the church of the Cistercian abbey in Lubiąż, designed by Matthias Steinl, was a landmark work for the development of modern pulpits in Silesia. Its popularity has resulted in several repetitions, where the scale of the similarities and differences in terms of the original division of replication allows us to enter the monument into two sets. The first relates to works paraphrasing the forms of the Lubiąż pulpit exclusively, made at the turn of the 17th and 18th centuries and covers the central and south-eastern part of Lower Silesia, as well as the south-west part of Upper Silesia. A significant role in its popularization was played by the patronage of the Silesian aristocracy (both secular and ecclesiastical), support of monasteries, as well as the artistic center in Wrocław. The second group includes monuments combining Lubiąż concepts with ideas contained in the pulpit of the collegiate church in Głogów. Built during the second quarter of the 18th century, the range covered mainly the Silesian-Greater Poland borderland. In this case, Głogów probably played the main role as a pattern propagating center.

Keywords: Baroque Sculpture in Silesia, Baroque Sculpture in Greater Poland, Monastery Church in Lubiąż, Matthias Steinl, Jean Le Pautre.

Abstrakt

Zaprojektowana przez Matthiasa Steinla kazalnica z cysterskiego kościoła opackiego w Lubiążu była dziełem przełomowym dla rozwoju nowożytnych ambon na Śląsku. Jej popularność zaowocowała szeregiem repetycji, w których skala podobieństw i różnic względem pierwowzoru pozwala wprowadzić podział replikacji zabytku na dwa zbiory. Pierwszy dotyczy dzieł parafrazujących formy ambony lubiąskiej wzniesionych na przełomie XVII/XVIII w. i zasięgiem obejmuje centralny oraz południowo-wschodni fragment Dolnego Śląska, a także południowo-zachodnią część Górnego Śląska. W jego popularyzacji znaczącą rolę odegrał mecenat arystokracji śląskiej (zarówno świeckiej, jak i duchownej), patronat zakonów, a także ośrodek artystyczny we Wrocławiu. Drugi zbiór obejmuje zabytki łączące koncepcje lubiąskie z pomysłami zawartymi w ambonie z kolegiaty w Głogowie. Budowane w 2. ćw. XVIII w., zasięgiem objęły głównie pogranicze śląsko-wielkopolskie. W tym przypadku rolę ośrodka propagującego wzorzec najprawdopodobniej spełniał Głogów.

Słowa kluczowe: rzeźba barokowa na Śląsku, rzeźba barokowa w Wielkopolsce, kościół klasztorny w Lubiążu, Matthias Steinl, Jean Le Pautre.

1. Dzieła pierwsze

Georg Kubler, pisząc przed półwieczem o metodach badań i klasyfikacji sztuki, poświęcił wiele uwagi dziełom posiadającym podobne cechy formalne, które można uporządkować w szeregi rozwojowe połączone więzami wspólnej konwencji wizualnej. Szczególną rolę w owych szeregach odgrywają tzw. „przedmioty pierwsze”, modyfikujące istniejącą w danym miejscu tradycję formalną oraz ustalające wzorzec replikowany i rozwijany przez późniejsze dzieła¹. Studia Kublera miały istotne znaczenie dla doprecyzowania istniejącego już wcześniej pojęcia typu – jako jednego z istotnych narzędzi historii sztuki pozwalających klasyfikować dzieła². Pomimo upływu czasu i rozwoju dyscypliny naukowej refleksje na temat trwania form oraz sposobów ich modyfikacji są nadal aktualne, szczególnie gdy pojawiają się w kontekście geografii sztuki³.

¹ Georg Kubler. 1970. *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Tłum. Jacek Hołówka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 54–96.

² Szczególną uwagę zwrócił na to Piotr Skubiszewski – zob. Piotr Skubiszewski. 1974. „O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki”. *Teksty* 17 (5): 76–77; Piotr Skubiszewski. 2014. „Moja historia sztuki”. *Modus* 14: 9.

³ Przykładem jest monografia Zbigniewa Michalczyka, traktująca o związkach artystycznych pomiędzy grafiką europejską a malarstwem nowożytnym w Rzeczypospolitej. Jej autor poświęca sporo miejsca na usystematyzowanie możliwych replikacji „dzieła pierwszego”, co ułatwia zrekonstruowa-

Kubler jako „dzieła pierwsze” przywoływał zazwyczaj obiekty kluczowe dla ewolucji sztuki, np.: ateński Partenon, rzeźby z portalu katedry w Reims czy freski Rafaela Santi dekorujące *Stanze* w Pałacu Watykańskim. Jednakże jego spostrzeżenia równie dobrze można zastosować do dzieł istotnych wyłącznie w skali sztuki regionalnej. Modelowym przykładem jest typ ambony, zapoczątkowany obiektem z cysterskiego kościoła Wniebowzięcia NMP w Lubiążu oraz jego modyfikacja dokonana pod wpływem pojawienia się kolejnego „dzieła pierwszego” – ambony z kolegiaty głogowskiej. W obu wariantach posiadają one repetycje na terytorium Śląska oraz sąsiedniej Wielkopolski, tworzące dwa osobne ciągi rozwojowe i ukazujące „wędrówkę” koncepcji artystycznych oraz sposoby ich modyfikacji.

2. Ambona z kościoła klasztornego w Lubiążu

Kazalnica z kościoła opackiego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu – zniszczona po zajęciu w styczniu 1945 r. przez Armię Czerwoną zabudowań pocysterskich – była dziełem przełomowym w rozwoju nowożytnych ambon na Śląsku, śmiało wprowadzającym formy dojrzałego baroku o klasycyzującej, francuskiej proveniencji. Przelamywała głęboko zakorzenioną w lokalnej sztuce tradycję ambon manierystycznych i wczesnobarokowych o smukłych proporcjach i poligonalnym planie, których daszki często zdobią pięttrzące się gloriety, a naroża korpusów podkreślają podpory architektoniczne⁴.

W przeciwieństwie do nich kazalnica lubiąska (il. 1a) odznaczała się zrównoważonymi proporcjami, strukturą o wyraźnym prymacie architektury nad dekoracjami oraz prostokątnym planem korpusu i baldachimem z delikatnie zaznaczonym ryzalitem ścianki czołowej. Pomysłowo opracowane ścianki korpusu sprawiały wrażenie rozszerzania się ku dołowi. Ów efekt wywoływał wyeksponowany cokół

nie szeregów rozwojowych różnych kompozycji oraz motywów – zob. Zbigniew Michalczyk. 2016. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 139–164.

⁴ Więcej na temat budowy oraz typologii renesansowych i manierystycznych ambon protestanckich na Śląsku zob. Jakub Pokora. 1982. *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550–1650*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 23–47. Syntetyczne studium na temat rozwoju formalnego ambon barokowych i rokokowych prezentuje praca Anny Szachnowskiej – zob. Anna Szachnowska. 2008. „Od stylu tektonicznego do dynamicznego. O przekształceniach formy kazalnicy barokowych na Śląsku i Ziemi kłodzkiej”. *Dzieła i Interpretacje* 11: 81–96. Jednakże pominięcie sztafardowych dzieł dla ostatniej trzeciej XVII w. (choćby ambon z Kościoła Pokoju w Jaworze, świątyni opackiej w Lubiążu czy kolegiaty głogowskiej), błędy w datowaniu (kazalnica z kościoła klasztornego w Henrykowie) oraz brak uwzględnienia pracy Jakuba Pokory jako punktu odniesienia dla początków ewolucji kazalnicy barokowych stawiają pod poważnym znakiem zapytania zamieszczone tam przemyślenia na temat dzieł wzniesionych na przełomie XVII i XVIII w.

o profilu półwałka, wychodzący wyraźnie w przestrzeń, oraz płytki ryzalit ścianki czołowej, ujęty po bokach spływami wolutowymi i powtarzającymi ich krzywiznę zwisami roślinnymi. Kolejną nowość stanowiło klasycyzujące opracowanie niskiego baldachimu z wyeksponowanym motywem trójkątnego naczółka, a także naturalizm rozmieszczonych na nim postaci Ojców Kościoła, swobodnie siedzących bądź półleżących i pogrążonych w kontemplacji.

Program ikonograficzny lubiąskiej kazalnicy stanowił wizualną oprawę głoszonych prawd wiary, stając się narzędziem polemiki z wyznaniem luterańskim. Kontrreformacyjne nastawienie cystersów wyrażone było w lubiąskiej ambonie odwołaniem się do odrzuconej przez Reformację tradycji Kościoła rzymskiego, którą symbolizowały figury Ojców Kościoła zdobiące baldachim. Ekspozowanie wizerunków *Patres apostolici* stanowiło kontynuację programów ikonograficznych spopularyzowanych jeszcze w sztuce średniowiecznej⁵.

Kazalnica z kościoła klasztorного w Lubiążu wpisywała się stylowo w zespół sprzętów kościelnych wykonanych dla świątyni cysterskiej w ostatniej ćwierci XVII w.⁶ Z tego względu zgodzić się należy z atrybucją Leonory Pühringer-Zwanowetz, która za autora projektu uznała Matthiasa Steinla i datowała sporządzenie konceptu ambony na lata pobytu Austriaka w Lubiążu (ok. 1676–1682)⁷. Odrębnym zagadnieniem są ramy czasowe, w jakich ów koncept doczekał się realizacji oraz udział w tym procesie samego Steinla. Propozycje datowania pojawiające się w literaturze zawierają się w szerokim przedziale od 1676 r., aż po lata 90. XVII w., zaś autorstwo zazwyczaj wiązane jest ogólnie z warsztatem lubiąskim, prowadzonym przez austriackiego mistrza⁸. Warto jednak zaznaczyć, że istnieją

⁵ Artur Kolbiarz. 2010. Ambona. W *Kościół klasztorный Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*. Red. Andrzej Koziół, 333. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁶ Na temat barokizacji lubiąskiej świątyni zob. Leonore Pühringer-Zwanowetz. 1966. *Matthias Steinl*. Wien – München: Verlag Herold, 11–18; Konstanty Kalinowski. 1970. *Lubiąż*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 18–26, 65–76; Konstanty Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 67–77; Artur Kolbiarz, Andrzej Koziół. 2010. Barokizacja wystroju i wyposażenia kościoła klasztorного Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. W *Kościół klasztorный Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*. Red. Andrzej Koziół, *passim*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

⁷ Pühringer-Zwanowetz. 1966. *Matthias Steinl*, 103–104, 215.

⁸ Kalinowski. 1970. *Lubiąż*, 21; Konstanty Kalinowski. 1981. Die Barockskulptur in Schlesien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. W *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Red. Konstanty Kalinowski, 76. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*, 70–71; Romuald Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*. Wrocław: Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu, 176; *Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. 1993. Red. Konstanty Kalinowski. Poznań: Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu, 1.86; *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w.* 1997. Red. Romuald Nowak i in., 58. Wrocław: Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu; Małgorzata Wyrzykowska. 2008. Propozycje reintegracji wnętrza kościoła

przesłanki wskazujące na wzniesienie lubiąskiej ambony najpóźniej do końca lat 80. XVII w. Po pierwsze najstarsze rozpoznane powtórzenia obiektu datowane są lata 90. XVII w. Po drugie rzeźby jakie dekorowały lubiąską kazalnicę stylistycznie były bliskie figurom z lubiąskich ołtarzy św. Benedykta oraz św. Bernarda, ukończonych w 1682 r. Po trzecie ambonę zaliczyć wypada do niezbędnych elementów wyposażenia świątyni i wątpliwym jest, aby jej wzniesienie zostało odłożone na koniec barokizacji.

Etapy edukacji artystycznej Steinla pozostają w sferze domysłów⁹, co utrudnia określenie genezy formalnej ambony. Wiadomo jednak ponad wszelką wątpliwość, że projektując wystrój wnętrza kościoła opackiego w Lubiążu, austriacki mistrz w szerokim zakresie posługiwał się rycinami francuskiego grafika, Jeana le Pautre'a¹⁰. Umożliwia to wskazanie istotnych inspiracji, które legły u podstaw opracowania nowatorskiego konceptu. Steinl odwołał się do wizerunków ambon dostępnych zarówno pojedynczo, jak i w seriach: *Chaires de Predicateurs nouvellement inventées et gravées par J. Le Pautre* oraz *Chaires de Predicateurs et Oeuvres de Manguilliers*¹¹. Tworząc własną koncepcję, nie powielił żadnej konkretnej grafiki, kompilując pomysły zawarte w różnych rycinach, łącząc je z innymi, nierozpoznanymi inspiracjami. Spośród propozycji Le Pautre'a ukazujących ambony na planie prostokąta warto zwrócić uwagę na obiekt posiadający korpus z ryzalitem ściany czołowej, ujętym spływami wolutowymi podkreślonymi dekoracjami ornamentalnymi (il. 1b)¹². Inna rycina (il. 1c) zawiera wykorzystany w Lubiążu motyw pary puttów siedzących na półokrągłym naczółku, umieszczonym w dolnej części korpusu ambony, a także charakterystyczny kształt spodu korpusu o lekko wklęsłym zarysie i zakończeniu podkreślonym gzymsem z podwieszoną girlan-

klasztornego w Lubiążu w kontekście rewitalizacji przestrzeni sakralnych na Śląsku. W *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*. Red. Andrzej Kozieł, 451. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego; Kolbiarz. 2010. *Ambona*, 332.

⁹ Zazwyczaj wskazywane są ogólnie: Francja i Niderlandy, rzadziej Italia. Pühringer-Zwanowetz. 1966. *Matthias Steinl*, 151–182; Ingebor Schemper-Sparholz. 1995. Die Bedeutung Schlesiens für die Wiener Barockplastik. Neue Erkenntnisse zu Matthias Rauchmiller und Matthias Steinl. W *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*. Red. Jan Wrabec, 128–132. Wrocław: Poligraf; Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*, 176; Adam Organisty, Artur Kolbiarz. 2001. „Die schlesische Plastik vom 16. bis 18. Jahrhundert. Bemerkungen zum Katalog von Romuald Nowak”. *Modus* 2: 94–95; Jerzy Gorzelik. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orła. 1660–1740. W *Sztuka Górnego Śląska. Od średniowiecza do końca XX wieku*. Red. Ewa Chojecka, 131. Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach.

¹⁰ Na temat bogatej twórczości francuskiego grafika zob. Maxime Préaud. 1999. *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*. T. 12: *Jean Lepautre*. Paris: Bibliothèque nationale de France.

¹¹ Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 316–317.

¹² Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 296–297 (nr kat. 2062).

dą¹³. W kolejnej rycinie daszek ambony posiada niski, trójkątny naczółek zdobiący front¹⁴. Austriak z grafik Le Pautre'a zaczerpnął także motyw unoszonej przez anioły kotary¹⁵, którą w tym przypadku zastosował w roli zaplecka. Identyczną genezę mają również liczne detale lubiąskiej kazalnicy: cokół w formie wyeksponowanego półwałka zdobionego wiązkami liści, podwieszone na nim festony, profile gzymsów oraz ornamentyka.

Lubiąski koncept był najwcześniejszym i najbardziej tradycyjnym projektem ambony autorstwa Steinla. Rozwinięcie zawartych w niej pomysłów – uzupełnionych o koncepcje przejęte z dalszych rycin Le Pautre'a – znalazło swój wyraz w późniejszych dziełach Austriaka, obiektach z kościoła dominikańskiego we Wiedniu (ok. 1695) oraz świątyni augustiańskiej w Vorau (1706)¹⁶.

Barokizacja lubiąskiej świątyni – wprowadzająca na Śląsk w szerokim zakresie język formalny dojrzałego baroku, świetnie dostosowany do kontrreformacyjnych działań Kościoła – wywarła ogromny wpływ na rozwój miejscowej sztuki przełomu XVII i XVIII w.¹⁷ Skompletowanie nowoczesnego wyposażenia uczyniło zeń atrakcyjny wzorzec, po który chętnie sięgali zleceniodawcy z kręgu mecenatu ka-

¹³ Præaud. 1999. *Jean Lepautre*, 279 (nr kat. 2063).

¹⁴ Præaud. 1999. *Jean Lepautre*, 279 (nr kat. 2064).

¹⁵ Liczne grafiki Le Pautre'a zawierają motyw kotary unoszonej przez postacie, ukazanej zarówno w ramach tzw. „małej architektury” (np. Præaud. 1999. *Jean Lepautre*, 320, nr kat. 2152; 325, nr kat. 2167), jak i elementów dekoracyjnych, np. *panneau* (np. Præaud. 1999. *Jean Lepautre*, 207, nr kat. 1733; 210, nr kat. 1746 i 1748).

¹⁶ Pühringer-Zwanowetz. 1966. *Matthias Steinl*, 104–105, 218, 231–232.

¹⁷ Wpływ inwencji Steinla w kwestii tzw. „małej architektury” i rzeźby jest bezdyskusyjny. Henryk Dziurla. 1967. W kręgu kontrreformacji i czeskich urzędników. *Sztuka baroku 1650–1750. W Sztuka Wrocławia*. Red. Tadeusz Broniewski, Mieczysław Żłat, 348. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum; Konstanty Kalinowski. 1968. „Działalność rzeźbiarska Macieja Steinla na Śląsku (Uwagi na marginesie publikacji L. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl)”. *Roczniki Sztuki Śląskiej* 6: 135; Danuta Ostowska. 1969. *Rzeźba śląska 1650–1770*. Wrocław: Muzeum Śląskie, 11; Karl J. Heyer. 1977. *Das barocke Chorgestühle in Schlesien. Eine Darstellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock*. Frankfurt am Main: Verlag Weidlich, 128–158; Tadeusz Chrzanowski. 1981. *Die schlesische Barockskulptur um 1700 – Durchbruch oder Stabilisierung? W Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Red. Konstanty Kalinowski, 84. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza; Kalinowski. 1981. *Die Barockskulptur in Schlesien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts*, 71–72; Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*, 72; Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*, 9; Konstanty Kalinowski. 1995. Lubiąskie ołtarze Michała Willmanna i Macieja Steinla. Barokowy dialog mediów? *W Materiały konferencji poświęconej sztuce Michaela Willmanna*. Red. Bożena Steinborn, 5. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu; Gorzelik. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orła. 1660–1740, 128–135; Adam Organisty, Józef Skrabski. 2008. Rola i znaczenie projektów architektonicznych Matthiasa Steinla – przegląd dotychczasowych ustaleń, nowe spostrzeżenia. *W Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*. Red. Andrzej Kozieł, 195–198. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego; Kolbiarz, Kozieł. 2010. Barokizacja wystroju i wyposażenia kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu, 115–116.

tolickiego. Efektem są odwołania do wystroju lubiąskiego kościoła obecne w sztuce Śląska i sąsiedniej Wielkopolski. Ta swoista „wędrówka” lubiąskich motywów miała swoją kulminację na przełomie XVII i XVIII w., ale występowała jeszcze około połowy XVIII w.

Zagadnienie parafrazowania elementów wyposażenia lubiąskiej świątyni w sztuce śląskiej nie jest w literaturze nowością, ale ambony – w przeciwieństwie do szeroko omawianych ołtarzy – przywoływane są w tym kontekście nader rzadko. Jeżeli już zostają wspomniane, badacze zazwyczaj poprzestają na zdawkowym odnotowaniu ich zależności formalnej względem zabytku lubiąskiego, nie podejmując prób opisanego całego zjawiska, jego przebiegu, zasięgu i konsekwencji¹⁸. Jedynie Jerzy Gorzelik oraz piszący te słowa – przy okazji omawiania oddziaływania dzieł Steinla oraz sztuki wrocławskiej na wybrane górnośląskie realizacje z zakresu rzeźby i „małej architektury” – wysnuli wnioski ogólnej natury, które jednak dotyczą zaledwie wycinka całego zagadnienia¹⁹.

3. Ambony typu lubiąskiego

Jednym z istotnych wyznaczników „dzieła pierwszego” jest potencjał do dalszego modyfikowania zawartych w nim form, pozwalający na powstanie linii rozwojowych zapoczątkowywanego przezeń typu²⁰. W efekcie ciągu dzieł nie są jednolite, obejmując różne stopnie przekształcenia pierwowzoru²¹. Podobnie jest z powtórzeniami ambony lubiąskiej, gdzie każdy jednostkowy przykład posiada –

¹⁸ Tadeusz Chrzanowski. 1980. *Bardo*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum, 65–69; Organisty, Skrabski. 2008. Rola i znaczenie projektów architektonicznych Matthiasa Steinla, 198. Obszerne studium Organistego i Skrabskiego przynosi bogaty materiał porównawczy oraz wiele nowych hipotez, dotyczących wpływu twórczości Steinla na plastykę barokową Śląska i Rzeczypospolitej. Tym niemniej ambona lubiąska jest w nim ledwie wspomniana, z wyliczeniem kilku jej powtórzeń (Otmuchów, Bardo, Małkowice, Przecław, Jaskotle, Prószków, Tworków, Rudy Wielkie). Zagadnienia powtórzeń ambony lubiąskiej nie dostrzegł Jakub Szajt, który omawiając rozwój ambon śląskich u schyłku XVII w., w ogóle stwierdza, że w tym czasie nie występowały kazalnice powielające jeden schemat kompozycyjny. Jakub Szajt. 2016. „Zagadnienie formy i treści ideowych barokowej ambony z kolegiaty NMP w Głogowie”. *Sobótka* 71 (2): 104. Mija się z prawdą zarówno w odniesieniu do dzieł z 4. ćw. XVII w., jak i wcześniejszych (przykładem są chociażby bliźniacze kazalnice z Kościoła Pokoju w Jaworze i kościoła świętych Piotra i Pawła, wykonane w latach 1670–1671 przez pracownię Matthäusa Knotege).

¹⁹ Gorzelik. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orła. 1660–1740, 131–135; Artur Kolbiarz. 2018. W kręgu Steinla, Königa i Schrötera. Wpływy barokowej rzeźby Dolnego Śląska na terenie Księstwa Opolskiego około 1700 roku. W *Sztuka dawnego Opola*. Red. Bogusław Czechowicz, Joanna Filipczyk, Andrzej Kozieł, 89–91. Opole: Muzeum Śląska Opolskiego.

²⁰ Kubler. 1970. *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, 69.

²¹ Kubler. 1970. *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*, 61, 111.

oprócz wspólnych – cechy odróżniające go zarówno od oryginału, jak i pozostałych dzieł należących do zbioru.

Spośród obiektów zaliczanych repetycji lubiąskiej kazalnicy, najbliższej Steinlowskiej inwencji sytuuje się ambona w kościele św. Jerzego w Prószkowie (il. 2a). Budowa świątyni, ufundowanej przez hrabiego Georga Christopha II von Proskau, zakończyła się w 1687 lub 1688 r.²² Dokładny czas wystawienia ambony nie jest znany²³, ale wyposażenie kościoła prawdopodobnie ufundowane zostało już w 1689 r.²⁴ Zatem realizacja mogła rozpocząć się już na przełomie lat 80. i 90. XVII w., a cechy stylowe zabytku wskazują, że nie przeciągnęła się poza ostatnią dekadę stulecia²⁵. Pomimo wyraźnego podobieństwa ambona prószkowska różni się od lubiąskiej zdecydowanie bardziej smukłymi proporcjami oraz brakiem schodów i kotary (zastąpionej zapeckiem ujętym parą pilastrów i uszakami). Obie ostatnie cechy wymuszone zostały wejściem wymurowanym bezpośrednio w ścianie, na której zawieszona jest kazalnica. Z kolei bardziej strzelistą formę zabytek prószkowski zawdzięcza nie tylko korpusowi założonemu na planie bliższym kwadratu, ale również wyższemu naczółkowi zdobiącemu daszek. Lekko przearanżowana została również ściana czołowa kosza, gdzie pole centralnej płyciny wypełnia podwieszona draperia. Pozostałe odstępstwa są minimalne i polegają na nieco innej dyspozycji niektórych detali²⁶. Zaskakuje pietyzm, z jakim powtórzono zarówno kompozycję figur Ojców Kościoła, jak i repertuar ornamentów, ewidentnie korzystający ze Steinlowskich inwencji. Chociaż opracowanie detalu nie stoi na tak wysokim poziomie jak w obiekcie lubiąskim, bez wątpienia autor prószkowskiej ka-

²² Erhard Heinrich, Andrzej Pawełczyk. 2000. *Zarys dziejów Prószkowa*. Prószków: Wydawnictwo Dialog, 23; Michał Wardzyński. 2008. „Barokowa odbudowa kościoła paulinów na Jasnej Górze (1690–1696) na tle działalności północnolombardzkich warsztatów budowlano-stukowych w Europie Środkowej”. *Studia Claromontana* 26: 426; *Źródła do dziejów Prószkowa*. 2012. Red. Andrzej Hanich, 358, przyp. 9. Opole: Wydawnictwo Instytutu Śląskiego; *Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*. 2006. Red. Sławomir Brzezicki i in., 703. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.

²³ Tylko część omawianych obiektów posiada precyzyjne datowanie. Niestety, długoterminowe zamknięcie Archiwum Archidiecezjalnego we Wrocławiu uniemożliwia przebadanie archiwaliów, często pomocnych w kwestii datowania. Dokumenty wizytacyjne opracowane i przedrukowane przed ponad stuleciem przez Jungnitza kończą się na latach 1687–1688, a więc tuż przed zaistnieniem zjawiska opisywanego w niniejszym artykule.

²⁴ *Źródła do dziejów Prószkowa*. 2012. Red. Andrzej Hanich, 367–368.

²⁵ Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*, 90; Heinrich, Pawełczyk. 2000. *Zarys dziejów Prószkowa*, 23; Gorzelik. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orła. 1660–1740, 132. W starszej literaturze ambona datowana na 4. ćw. XVII w. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1968. Red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki. T. 7: *Województwo Opolskie*, z. 11: *Miasto Opole i Powiat Opolski*, 107. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

²⁶ Część detali snycerskich nie zachowała się. Brakuje np. jednego z puttów zdobiących czoło korpusu.

zalnicy miał możliwość starannego zapoznania się z pierwowzorem²⁷, a być może nawet przez pewien czas praktykował w lubiąskim warsztacie²⁸.

Zazwyczaj w literaturze z kazalnica prószkowską zestawiana jest ambona z kościoła świętych Piotra i Pawła w Tworkowie wzniesiona w ostatniej dekadzie XVII w., wykonana jednak przez innego rzeźbiarza, o bardzo miernych kwalifikacjach²⁹. Zarówno opracowanie ryzalitu korpusu z wyeksponowanym motywem draperii, jak i zaplecka z pilastrami świadczy, że nie znał on oryginału i punktem odniesienia była dlań ambona prószkowska.

W 1693 r. wystawiona została kazalnica w kościele świętych Mikołaja i Franciszka Ksawerego w Otmuchowie (il. 2b)³⁰. Ambona – podobnie jak sam kościół – ufundowana została przez wybitnego mecenasa sztuki, wrocławskiego biskupa Franza Ludwiga von Pfalz-Neuburga, zaś za jej wykonawcę uznaje się miejscowego rzeźbiarza, Johanna Josepha Weissa³¹. W porównaniu z lubiąskim oryginałem program ambony otmuchowskiej został rozbudowany o bardziej tradycyjne wątki ikonograficzne. W reliefach zdobiących płyciny balustrady schodów pojawiają się postacie apostołów, natomiast całość wieńczy figura Chrystusa Salwatora. Podobnie jak w ambonie prószkowskiej, daszek otrzymał wysoki naczółek, nadający górnej partii kazalnicy wertykalny charakter. Domyślać się można, że wykonawca kazalnicy otmuchowskiej znał lubiąski oryginał z autopsji, ponieważ niewielki

²⁷ Gorzelik. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orla. 1660–1740, 133.

²⁸ Kolbiarz. 2018. W kręgu Steinla, Königa i Schröttera. Wpływy barokowej rzeźby Dolnego Śląska na terenie Księstwa Opolskiego około 1700 roku, 89.

²⁹ Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*, 90; Gorzelik. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orla. 1660–1740, 132–133.

³⁰ Datowanie za: Ostowska. 1969. *Rzeźba śląska 1650–1770*, 41; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1964. Red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki T. 7: *Województwo Opolskie*, z. 3: *Powiat Grodzki*, 67. Warszawa: Instytut Sztuki PAN; Bożena Steinborn. 1982. *Otmuchów. Paczków*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum, 81; Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*, 91; Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*, 177; *Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*. 2006, 661.

³¹ Ostowska. 1969. *Rzeźba śląska 1650–1770*, 41; Steinborn. 1982. *Otmuchów. Paczków*, 80–81; Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*, 90; Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*, 177. Kwestia autorstwa otmuchowskiej ambony nie jest tak jednoznaczna, jak to przyjęło się uważać w polskojęzycznej literaturze. Nie istnieje bowiem ani jedno potwierdzone archiwalnie dzieło Weissa. Przedwojenni badacze jedynie zasugerowali możliwość takiego autorstwa, ale wobec braku potwierdzenia atrybucji dopuszczali również autorstwo Sebastiana Artatscha – nyskiego rzeźbiarza i serwitora bpa Franza Ludwiga. Bernhard Patzak. 1916/1917. „Die Katholische Pfarrkirche zu Ottmachau”. Oberschlesien 15: 26–30; Karl J. Gause, Paul J. Gründel. 1927. „Geschichte der Pfarrei Ottmachau”. Aus Stadt und Land Ottmachau 8: 113, 117–118. Powojenni historycy sztuki nie podzielali ostrożności wcześniejszych badaczy, uznając – bez prezentowania dodatkowych argumentów – otmuchowskie ołtarze Matki Boskiej Bolesnej i Ukrzyżowania za pewne prace Weissa, a na podstawie podobieństw stylowych – także ambonę. Więcej na ten temat zob. Artur Kolbiarz. 2011. Barokowy wystrój rzeźbiarski kościoła pielgrzymkowego w Bardzie i jego twórcy. W *Bardo i jego skarby sztuki*. Red. Andrzej Koziół, 114–116. Legnica: Wydawnictwo Edytor.

profil obiegający powyżej półwałka dolną część korpusu wygina się pod trzonami pilastrów dokładnie jak w Lubiążu, czego zabrakło w ambonie z kościoła w Prószkowie. Prawdopodobnie nie wywodził się on jednak z warsztatu lubiąskiego. Dość nieporadny modelunek rzeźb daleki jest od dzieł Steinla i jego współpracowników, zaś upozowanie postaci Ojców Kościoła zainspirowane zostało rzeźbami lubiąskimi jedynie w ogólny sposób. Kazalnica zdobiąca świątynię otmuchowską jest istotna ze względu na precyzyjne datowanie, korygujące czas powstania ambony w Lubiążu, która – wbrew rozpowszechnionej hipotezie zakładającej wykonanie obiektu na przestrzeni lat 90. XVII w.³² – musiała zostać ukończona najpóźniej około 1690 r.

Osoba fundatora – bpa von Pfalz-Neuburga – łączy obiekt otmuchowski z kolejną replikacją ambony lubiąskiej: kazalnicą w sanktuarium maryjnym w Bardzie (il. 2c), wystawioną w 1698 r.³³ W literaturze jej autorstwo zazwyczaj wiązane jest ze wspomnianym Weissem³⁴, co jednak w świetle analizy porównawczej rzeźb jest mało prawdopodobne³⁵. Tym niemniej jej twórca na pewno znał otmuchowski obiekt, z którego zaczerpnął kształt płycin balustrady schodów oraz wysoki naczółek. Kilkuletni odstęp czasowy pomiędzy obiema realizacjami umożliwił wykonawcy wprowadzenie do ambony bardzkiej rozwiązań zdobywających dopiero uznanie na Śląsku. Szczyt kazalnicy bardzkiej zaaranżowany został na kształt wizji niebiańskiej scenerii, w której figura Boga Ojca wyłania się z obłoków i unoszących się w nich puttów. Iluzjonistyczna aranżacja zwieńczenia kazalnicy sporadycznie pojawiała się na Śląsku już około połowy XVII w.³⁶, ale słup obłoków zastosowany został pierwszy raz prawdopodobnie

³² Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*, 176; *Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. 1993, 1.86; *Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w.* 1997, 58; Wyrzykowska. 2008. Propozycje reintegracji wnętrza kościoła klasztornego w Lubiążu w kontekście rewitalizacji przestrzeni sakralnych na Śląsku, 451.

³³ Joseph Schweter. 1922. *Wartha. Geschichte dieses Wallfahrtsortes und der Wallfahrten dahin. Ein Beitrag zur Religions- und Kulturgeschichte Schlesiens und der angrenzenden Länder*. Schweidnitz: Verlag der Bergland Gesellschaft für Volksbildung, 276; Chrzanowski. 1980. *Bardo*, 65–69.

³⁴ Chrzanowski. 1980. *Bardo*, 69; Kalinowski. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*, 91; Ostowska. 1969. *Rzeźba śląska 1650–1770*, 41; *Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*. 2006, 98.

³⁵ Więcej na ten temat zob. Kolbiarz. 2011. Barokowy wystrój rzeźbiarski kościoła pielgrzymkowego w Bardzie i jego twórcy, 115–116.

³⁶ Wczesnym przykładem jest ambona z kościoła św. Jakuba Starszego w Sobótce, gdzie górna część daszku ma kształt skalistego wzniesienia, imitującego Gólgotę; datowana w literaturze na 2. ćw. XVII w. (Pokora. 1982. *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550–1650*, 239; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1991. Red. Jakub Pokora, Mieczysław Zlat. T. 4: *Województwo Wrocławskie*, z. 2: *Sobótka, Kąty Wrocławskie i okolice*, 104. Warszawa: Instytut Sztuki PAN), około 1650 r. (Mieczysław Zlat. 1968. „Kurt Degen, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau, Frankfurt a. M., 1965 [recenzja]”. *Roczniki Sztuki Śląskiej* 6: 122) lub – co jest najmniej prawdopodobne – na około 1680 r. (*Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens*. 1965. Wyd. Günther Grundmann,

w kazalnicy z kolegiaty głogowskiej, ukończonej rok przed bardzką³⁷. Również aranżacja wystroju rzeźbiarskiego korpusu z figurami siedzącymi w narożnikach na cokole – niezwykle rzadka w tradycji śląskiej sztuki manierystycznej³⁸ – częściej zaczęła być szerzej stosowana dopiero na przełomie XVII i XVIII w., czego najwcześniejszy przejaw stanowią właśnie ambony z Głogowa oraz Barda (w zabytku lubiąskim co prawda putta były już posadowione na cokole, ale jeszcze nie na narożach korpusu)³⁹. Pośród rozwiązań wchodzących w tym czasie do powszechnego użytku lokuje się także motyw leżących aniołów, pełniących rolę atlantów unoszących kosz⁴⁰. Bliżej nierozpoznany autor bardzkiej kazalnicy połączył znajomość najnowszych trendów w sztuce śląskiej z uznanym już w regionie wzorcem lubiąskim⁴¹. Chociaż bardzka kazalnica replikuje najistotniejsze cechy kompozycji zabytku lubiąskiego, rozbudowanie programu ikonograficznego i nagromadzenie ornamentyki (która była jeszcze bogatsza, ponieważ brakuje girland podtrzymywanych niegdyś przez putta siedzące na daszku) zatarło w niej prymat architektury nad dekoracjami, tak charakterystyczny dla pierwowzoru oraz ambon w Prószkowie i Otmuchowie.

Kolejnym przykładem ambony typu lubiąskiego, a przy okazji dalszym świadectwem ewolucji artystycznej plastyki śląskiej na przełomie XVII i XVIII w., jest ka-

Reihe C, *Schlesien*. T. 1: *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*. Wyd. Kurt Degen, Frankfurt am Main, 363).

³⁷ Na temat obiektu zob. Szajt. 2016. „Zagadnienie formy i treści ideowych barokowej ambony z kolegiaty NMP w Głogowie”, *passim*; Jacek Witkowski, Jakub Szajt. 2020. *Tu es Petrus... ambona z kolegiaty w Głogowie. Jej dzieje, ikonografia i geneza artystyczna*. W *Rzeźba 2. poł. XVII w. na Dolnym Śląsku*. Red. Artur Kolbiarz, 82. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego. Anna Szachnowska za najwcześniejszą na Śląsku iluzjonistyczną aranżację daszku ambony ze słupem obłoków niesłusznie uznaje obiekt z kościoła opackiego w Henrykowie (Szachnowska. 2008. „Od stylu tektonicznego do dynamicznego. O przekształceniach formy kazalnicy barokowych na Śląsku i Ziemi kłodzkiej”: 84) Autorka opiera się na błędnym datowaniu kazalnicy na przełom lat 80. i 90. XVII w. obowiązującym w dawnej literaturze. W rzeczywistości zbytek henrykowski powstał dopiero pomiędzy 1702, a 1722 r. Zob. Artur Kolbiarz. 2008. „Problem istnienia rzeźbiarskiego warsztatu henrykowskiego w 4. ćw. XVII wieku”. *Dzieła i Interpretacje* 11: 74

³⁸ Bodaj jedyny zachowany przykład takiego układu ukazuje kazalnica z kościoła św. Anny w Ząbkowicach Śląskich (1619).

³⁹ Ponownie na spopularyzowanie takiej aranżacji mogły wpłynąć grafiki Jeana Le Pautre’a. Por. Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 298 (nr kat. 2068) i 299 (nr kat. 2073).

⁴⁰ Sporadycznie stosowany w sztuce manierystycznej regionu (np. w ambonie z kościoła Ścięcia św. Jana Chrzciciela w Starej Kamienicy datowanej w przybliżeniu na 1626 r. Zob. Pokora. 1982. *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550–1650*, 242–243), zyskuje na znaczeniu około 1700 r. U Le Pautre’a zbliżony motyw odnajdziemy w grafice ukazującej ambonę z koszem dźwiganym przez silnie nachylone hermy, umiejscowione pod narożnikami, zob. Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 299 (nr kat. 2071).

⁴¹ Na temat kręgu artystycznego, z jakiego mógł wywodzić się wykonawca bardzkiego zabytku, zob. Kolbiarz. 2011. Barokowy wystrój rzeźbiarski kościoła pielgrzymkowego w Bardzie i jego twórcy, 115–116.

zalnica z kościoła Wniebowstąpienia Pana Jezusa w Jaskotlu (il. 3a)⁴², wzniesiona około 1700 r.⁴³ Korpus ambony zachowuje najistotniejsze cechy zabytku lubiąskiego, ale daszek – chociaż posiada środkowy ryzalit – pozbawiony jest już trójkątnego naczółka. Aranżacja figur zdobiących baldachim bliska jest ambonie bardzkiej (rzeźby Ojców Kościoła ukazane w pozycjach siedzących, a nie siedząco-leżących, jak w Lubiążu, Prószkowie oraz Otmuchowie), natomiast balustrady korpusu zdobi już nie rzeźba pełna, lecz relief z przedstawieniem Chrystusa nauczającego w świątyni, elegancko ujęty w kształt tonda. Płaskorzeźby dekorujące balustrady, obecne w opracowaniu manierystycznych kazalnicy śląskich, powróciły w baroku w ambonie z kościoła w Otmuchowie (na parapecie schodów) i z kolegiaty głogowskiej (na korpusie), chociaż tam jeszcze reliefy otrzymały kształt prostokąta lub rombu. Owalne pojawiły się dopiero na początku XVIII w. i oprócz Jaskotla zdobiły także kazalnice wrocławskie (ze świątyni zakonnej Klarysek i kościołów Bożego Ciała oraz św. Wojciecha⁴⁴), a także ambony z kościołów cysterskich w: Krzeszówku, Kamieńcu Ząbkowickim, Henrykowie i św. Józefa w Krzeszowie (w tych dwóch ostatnich na balustradzie schodów, a nie korpusu), dając początek modzie wychodzącej także poza krąg zleceńodawców katolickich⁴⁵.

Płaskorzeźba (tym razem z wyobrażeniem Boga Ojca) dekoruje również parapet kazalnicy z kościoła św. Jadwigi w Węgrach (il. 3b). Według dokumentów wizytacyjnych obiekt wystawiony został w 1703 r. staraniem grafa Johanna Leopolda Erdmanna von Herbersteina⁴⁶, dwa lata po odziedziczeniu majątku po ojcu. Brak przekazów na temat pierwotnego wyglądu ambony nie pozwala stwierdzić, na ile obecny stan, w którym zbytek pozbawiony dodatkowych dekoracji rzeźbiarskich, jest wynikiem przekształceń. Biorąc jednak pod uwagę brak girland, festonów i innych ornamentów niezwiązanych bezpośrednio z architekturą, a także specyficzne – sprawiające wrażenie fragmentów bogatszej koncepcji – dekoracje spodu korpusu, wydaje się to być

⁴² *Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens*. 1965, 116; *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1991, XXXVI, 29; *Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*. 2006, 342.

⁴³ Przedwojenne wypisy z dokumentów wizytacyjnych z 1706 r. informują m.in. o istnieniu wówczas w kościele czterech nowych ołtarzy oraz wykwinie rzeźbionej ambony. Archiwum Państwowe we Wrocławiu, sygn. 1098, *Acta des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmäler Niederschlesiens betreffend Jäschgüttel*, 103.

⁴⁴ Być może najwcześniejsza z tej grupy była ambona z kościoła Klarysek, datowana na około 1700 r. Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*, 103.

⁴⁵ Przykładem jest ambona z kościoła luterańskiego w Rękowie, wzniesiona w 1713 bądź 1714 r., przebudowana w XIX w. do formy ołtarza ambonowego. Więcej na temat zabytku zob. Artur Kolbiarz. 2018. Ołtarz ambonowy z kościoła w Rękowie. Nieznane dzieło Thomasa Weisfeldta (Weisfeldta) i francuskie tropy w jego twórczości. W *Ołtarze ambonowe – interdyscyplinarne prace badawcze*. Red. Marta Kaluch-Tabisz, 156. Wrocław: Agencja Wydawnicza Argi.

⁴⁶ *Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens*. 1965, 312; *Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*. 2006, 920.

możliwe. Obok dekoracji ornamentalnych wywodzących się jeszcze z inwencji Le Pauter'a oraz Steinla, w omawianym zabytku pojawiają się już zdobienia następnej generacji: karbowane taśmy wplecione w wicie akantowe.

Na początku XVIII w. zrealizowano również ambonę ustawioną w kościele św. Jadwigi w Łososiuwicach (il. 3c), wzniesionym w latach 1700–1701 i należącym do lubiąskich cystersów⁴⁷. Elementy stolarskie oraz ornamentalna snycerka wykonane zostały w przyklastornym warsztacie, natomiast dekoracje figuralne skompletowano ze starszego obiektu (lub obiektów), wyrzeźbionych pomiędzy 1669 a 1676 r. przez pracownię Matthäusa Knotego, poprzednika Steinla na stanowisku serwitora lubiąskiego klasztoru. Proweniencja zabytku tłumaczy sięgnięcie po Steinlowski wzorzec, chociaż zaznaczyć wypada uproszczenie oryginalnych pomysłów i rezygnację z części dekoracji, w tym pilastrów ujmujących płycinę oraz ślimacznice dekorujących czoło korpusu. Zmodernizowano również daszek, który – dzięki zastosowaniu półkolistego naczółka i wklęsło-wypukłemu zarysowi nadstawy – zdecydowanie bliższy jest grafice Le Pautre'a (il. 2), w porównaniu z lubiąską amboną. Jest to kolejny dowód korzystania z rycin wzornikowych francuskiego mistrza przez śląskich artystów po wyjeździe Steinla do Wiednia.

Z omówionym typem lubiąskim łączy się poboczny, znacznie liczniejszy i o wiele bardziej zróżnicowany szereg zabytków wzniesionych w I. połowie XVIII w. Dzieła te wymykają się jasnym klasyfikacjom typologicznym, bowiem w miarę rozwoju sztuki, naśladowane cechy pierwowzoru w naturalny sposób uległy osłabieniu i wymieszaniu z innymi koncepcjami. Stopień rozluźnienia zależności nie pozwala na zaliczenie zabytków tej grupy do powtórzeń ambony lubiąskiej *sensu stricto*. Chociaż u podstaw ich opracowania legły koncepcje zbieżne z zawartymi w zabytku z Lubiąża, to redukcja odniesień jest już tak dalece posunięta, że ich istnienie widoczne jest wyłącznie na poziomie ogólnych cech formalnych: prostokątnego planu, niekiedy uzupełnianego ryzalitem czoła korpusu i cokołem w formie półwałka. W przypadku tego zbioru awangardowe modusy – częściej niż w przypadku dzieł omówionych powyżej – nie zostały zaczerpnięte bezpośrednio z ambony lubiąskiej, lecz są wynikiem fascynacji twórców obiektami jedynie bazującymi na niej, a czasem nawet reprezentującymi niezależne linie rozwojowe. Naduzyciem byłoby bowiem założenie, w którym prostokątny plan, bądź ryzalit czoła w każdej bez wyjątku barokowej kazalnicy na Śląsku miałyby zostać wywiezione z obiektu lubiąskiego.

⁴⁷ Na temat zabytku zob. Artur Kolbiarz. 2017. *Między Pragą a Legnicą. Matthäus (Matthias) Knot. Śląski rzeźbiarz epoki baroku i jego warsztat*. Legnica: Muzeum Miedzi w Legnicy, 81–83, 256–259; tamże starsza literatura.

Wspomniany zbiór sporadycznie tworzą zabytki rozbudowane, jak kazalnica z kościoła św. Michała Archaniola w Chomiąży (il. 4a), wykonana około 1700 r.⁴⁸ Jej korpus łączy motywy lubiąskie (prostokątny plan, półwałek wyeksponowany w dolnej części korpusu i półkolisty naczółek powyżej, ryzalit czoła daszku, ornamentyka) z odmiennym sposobem artykulacji balustrady przez kolumny ujmujące płytkie nisze zwieńczone konchami, w których umieszczone zostały figury. W wyniku tej modyfikacji czoło korpusu jest trój-, a nie jednoosiowe. Dodatkowo brak spływów wolutowych oraz dodanie klasycznej partii cokołowej powyżej półwałka niweluje całkowicie efekt iluzji rozszerzania się dolnej części korpusu. Daszek posiada, co prawda, płytki ryzalit, ale pozbawiony jest tympanonu. Pomimo klarowności podziałów oraz prymatu architektury nad dekoracją, aranżacje te nie mają wiele wspólnego z propozycjami wywiedzionymi z grafik J. Le Pautre'a. Kolumny ujmujące nisze odwołują się natomiast do starszej, manierystycznej i wczesnobarokowej tradycji sztuki. Skromny program ikonograficzny ograniczony został do rzeźb Ojców Kościoła, ale w innej dyspozycji, niż to miało miejsce w zabytku lubiąskim: trzy figury dekorują kosz, a św. Grzegorz wieńczy ambonę⁴⁹. Równie okazała i nieco podobna pod względem koncepcji była niezachowana kazalnica z kościoła świętych Jakuba i Filipa w Żorach, dokąd przeniesiona została ze świątyni cysterskiej w Rudach Wielkich, gdzie została wzniesiona około 1700 r.⁵⁰ Obiekt łączył nowatorski, prostokątny plan z bardzo tradycyjnym opracowaniem balustrad, artykułowanych kolumnami oraz niszami konchowymi, które wprowadzały wieloosiowe podziały.

Zazwyczaj jednak ambony należące do szeregu pobocznego charakteryzuje mniej lub bardziej posunięte uproszczenie struktury. Wpisuje się weń zespół ambon z Kłaczyny, Kwielic⁵¹ i niezachowanej z Roztoki (il. 4b), wykonanych przez pracownię Georga Leonharda Webera bądź przez artystów z jego kręgu. Wzniesione prawdopodobnie na przestrzeni lat 20. i 30. XVIII w., charakteryzują się korpusami zało-

⁴⁸ Nie sposób zgodzić się z zaproponowanym w literaturze datowaniem obiektu na około połowę XVIII w. (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 2014 [seria nowa]. T. 4: *Województwo Wrocławskie*. Red. Elżbieta Kołaczekiewicz, z. 5: *Powiat Środa Śląska*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 43). Tak późnego czasu powstania nie sugeruje forma architektury czerpiąca wyłącznie z dokonań wczesnego i dojrzałego baroku, ornamentyka typowa dla schyłku XVII w. ani też tradycyjna stylistyka rzeźb. Sam kościół wzniesiony został w latach 1693–1696 (*Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 2014, 40–41) i wystawienie ambony należy sytuować wkrótce po zakończeniu prac budowlanych.

⁴⁹ Być może pierwotnie figur i ornamentów było więcej, szczególnie na daszku, którego dekoracje obecnie prezentują się bardzo skromnie.

⁵⁰ Uległa zniszczeniu w 1945 r. Gorzelik. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orła. 1660–1740, 133–134.

⁵¹ W tym przypadku aktualny wygląd kazalnicy jest wynikiem późniejszej przebudowy, wykorzystującej oryginalne dekoracje. Nie znamy pierwotnego kształtu jej architektury i możemy się jedynie domyślać, że mógł być zbliżony do dzisiejszego.

zonymi na planie kwadratu (w Kłaczynie i Kwielicach o lekko ściętych narożach) oraz przewagą dekoracji rzeźbiarskich w formie reliefu. Poza tym do zbioru należy zaliczyć kazalnice ze świątyń w: Bogdaszowicach (początek XVIII w.), Szczepanowie (początek XVIII w., przekształcenia w 4. ćw. XIX w.), Grodzisku (po 1710 r.), Kilianowie (przed 1719 r.), Michalicach (1716 r., il. 4c), Moczydlnicy Klasztornej (2. ćw. XVIII w.), Siemysłowie (1701 r.) czy Wilkszynie (ok. 1721 r.).

Dokładne omawianie tej grupy kazalnicy wykracza poza ramy niniejszego studium. Niemniej warto zaznaczyć, że ich popularność sięgnęła incydentalnie nawet mecenatu luterńskiego, czego przykładem były m.in. nieistniejące już ambony z kościołów w Stolcu (lata 20. lub 30. XVIII w.) i podwrocławskim Wilczkowie (ok. 1743 r.). Jest to świadectwo ewolucji stanowiska śląskich protestantów, którzy – podejmując rywalizację z Kościołem katolickim na polu sztuki, po korzystnych dla siebie rozstrzygnięciach ugody zawartej w 1707 r. w Altranstädt – początkowo z niechęcią sięgali po rozwiązania formalne dojrzałego baroku, najwidoczniej za bardzo kojarzące się z działaniami kontrreformacyjnymi. Z premedytacją natomiast odwoływali się do własnej, bogatej tradycji sztuki, nawiązując do przebrzmiałych, jeszcze manierystycznych schematów kompozycyjnych, które przełamała właśnie ambona z kościoła cysterskiego w Lubiążu.

4. Ambony typu lubiąsko-głogowskiego

Punktem wyjścia dla drugiego z prezentowanych w niniejszym studium typów kazalnicy: lubiąsko-głogowskiego, było wzniesienie w 1697 r. wspaniałej, marmurowej ambony w kolegiacie w Głogowie (il. 5a). Dzieło to – także, niestety, niezachowane i do niedawna niemal zupełnie pomijane w badaniach nad rzeźbą śląską⁵² – odcisnęło znaczące piętno na rozwój sztuki regionu, stając się kolejnym „dziełem pierwszym” w lokalnej skali. Pojawienie się zabytku głogowskiego zaowocowało nie tylko jego repetycjami⁵³, ale doprowadziło także do syntezy zawar-

⁵² Dopiero ostatnio doczekało się monograficznych ujęć – zob. Szajt. 2016. „Zagadnienie formy i treści ideowych barokowej ambony z kolegiaty NMP w Głogowie”, *passim*; Witkowski, Szajt. 2020. Tu es Petrus... ambona z kolegiaty w Głogowie. Jej dzieje, ikonografia i geneza artystyczna, *passim*.

⁵³ Np. ambona z kościoła św. Józefa w Krzeszowie, wykonana przez nieokreślony warsztat wrocławski około 1700 r. (Nikolaus Lutterotti. 1930. *Abtei Grüssau. Ein Führer*, Grüssau: Verlag für Liturgik, 63). W bardziej swobodny sposób do dzieła głogowskiego nawiązuje kazalnica z kościoła Trójcy Świętej w Olszanach k. Świdnicy, zrealizowana razem z ołtarzem głównym i bocznym prawdopodobnie przez Georga Leonharda Webera w 1. lub 2. dekadzie XVIII w. (dzieła w literaturze pozabawione są atrybucji i datowane ogólnie na XVIII w., por. *Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*. 2006, 638). Do tej samej kategorii należy ambona w kościele św. Tomasza apostoła w Kietrze, wzniesiona na przestrzeni 2. ćw. XVIII w. *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1961. Red. Tadeusz Chrzasta.

tych w nim pomysłów ze wzorcem lubiąskim. Efektem jest seria ambon wykonanych na przestrzeni XVIII w., łączących formy obu dzieł cieszących się lokalnym uznaniem.

Połączenie dwóch koncepcji w tym przypadku nie było operacją skomplikowaną, ponieważ inwencje, które legły u podstaw głogowskiego zabytku, w znacznej mierze także wywodziły się z tradycji sztuki francuskiej oraz silnie z nią związanej flamandzkiej. Co więcej, rozwijały szereg pomysłów zawartych w ambonie z kościoła klasztornego w Lubiążu oraz grafikach J. Le Pautre'a⁵⁴. Korpus ambony głogowskiej, podobnie jak lubiąskiej, założony był na planie prostokąta, tyle że jego boczne ściany rzeczywiście rozszerzały się ku dołowi, a nie tylko sprawiały takie wrażenie, jak to miało miejsce w zabytku lubiąskim. W obu dziełach środkowy segment ściany czołowej wyodrębniony został płytkim ryzalitem, który w obiekcie głogowskim dodatkowo lekko się wybrzuszał i dekorowany był płaskorzeźbą przedstawiającą Nawrócenie św. Pawła. Zarówno w Lubiążu, jak i Głogowie ciąg schodów ambon zamykały drzwi ujęte w portal, zwieńczony półkolistym naczółkiem.

Poszerzający się ku dołowi koszt obecny jest na kilku grafikach Le Pautre'a⁵⁵, z których aranżacja najbliższa ambonie głogowskiej – z ryzalitem i reliefem – zawarta jest na rycinie przywołanej przy okazji genezy ambony lubiąskiej (il. 1b). Tam też balustrada schodów obiegających wygina się delikatnie po łuku, jak w zabytku głogowskim. Zarówno w Lubiążu, jak i Głogowie pod baldachimem ambony unosiły się anioły, z tym że w drugim zabytku putta zastąpione zostały postaciami młodzieńców i nie podtrzymywały kotary, lecz podniebie. Ponownie zbliżoną aranżację odnajdziemy na jednej z rycin autorstwa francuskiego grafika⁵⁶. Daszek głogowskiej kazalnicy wieńczył słup obłoków, spośród których wyłaniały się putta oraz półpostać Boga Ojca. Kwestią otwartą pozostaje, czy taką aranżację zapożyczono z wiedeńskiej *Pestsäule* (1679–1693)⁵⁷, której forma była wielokrotnie naśladowana w sztuce państw monarchii habsburskiej, czy też zaczerpnięto z innych źródeł. Wzorem mogła być bowiem rycina Le Pautre'a z wi-

nowski, Marian Kornecki, 43. T. 7: *Województwo Opolskie*, z. 2: *Powiat Głubczycki*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

⁵⁴ Inne spojrzenie na genezę artystyczną głogowskiej ambony proponują monografści obiektu wskazujący przede wszystkim na wpływy sztuki flamandzkiej, pomijając zupełnie oddziaływanie koncepcji lubiąskiej i grafik Le Pautre'a. Witkowski, Szajt. 2020. Tu es Petrus... ambona z kolegiaty w Głogowie. Jej dzieje, ikonografia i geneza artystyczna, 84–85.

⁵⁵ Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 297, nr kat. 2062, 2063; 298, nr kat. 2068; 299, nr kat. 2071.

⁵⁶ Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 298, nr kat. 2070.

⁵⁷ Datowanie za: Michael Krapf. 1994. Plastik. W *Die Kunst des Barock in Österreich*. Red. Günther Brucher, 131–132. Salzburg – Wien: Residenz Verlag.

zerunkiem kazalnicy zwieńczonej postacią klęczącą pośród obłoków i puttów (il. 5b)⁵⁸. Ukazane na niej chmury tworzą niewielką strukturę i nie przysłaniają elementów architektonicznych poniżej. Podobna zasada odnosi się do zwieńczenia ambony z Głogowa, któremu daleko było do rozbudowanej kompozycji kolumny wiedeńskiej. Wskazane analogie nie oznaczają bynajmniej, że inwencje Le Pautre’a oraz Steinla wyczerpują zagadnienie genezy formalnej głogowskiego zabytku. Z pewnością jej autor czerpał też z innych wzorców, czego efektem było choćby zastosowanie figury św. Piotra w podporze, wspomniane wybrzuszenie czoła korpusu oraz daszku i bardziej swobodne gesty figur anielskich.

Lubiąsko-głogowski typ ambony zyskał popularność przede wszystkim na pograniczu Śląska oraz Wielkopolski. Modelowy przykład stanowi ambona w kościele św. Marcina w Świdnicy pod Zieloną Górą (il. 5c), wystawiona prawdopodobnie za czasów proboszcza Johanna Josepha Grünwäbera, sprawującego swój urząd w latach 1714–1734⁵⁹. Jej korpus powieli (nie licząc łącznika po prawej stronie, wymuszonego koniecznością skomunikowania kazalnicy z wejściem pogrążonym w ścianie) formy zabytku głogowskiego z niewielkimi odstępstwami: płycina czoła nie jest dekorowana reliefem, lecz wicią akantową, z której wylania się uskrzydłona główka putta, tak jak to miało miejsce w bocznych ścianach balustrady ambony lubiąskiej. O wzorowaniu się na zabytku głogowskim świadczy również zupełnie gładka, pozbawiona jakichkolwiek podziałów architektonicznych i ornamentyki, powierzchnia bocznej ściany korpusu – rozwiązanie nader specyficzne, znamienne właśnie dla dzieła głogowskiego. Również dekorujące korpus putta pierwotnie posadowione były identycznie, jak w kazalnicy głogowskiej. Obecna zmiana dyspozycji jest wynikiem mało szczęśliwego pomysłu umieszczenia na ambonie części nagłośnienia świątyni. Daszek kazalnicy świdnickiej dla kontrastu niemal kopiuje rozwiązanie lubiąskie z pełnym belkowaniem i naczółkiem, ale jego ryzalit delikatnie wybrzusza się, jak w zabytku głogowskim. Umieszczone na daszku figury Ojców Kościoła wiernie powtarzają kompozycję rzeźb lubiąskich wskazując, że ich autor – podobnie jak w przypadku ambony prószkowskiej – miał możliwość dogłębnego przestudiowania oryginałów.

Kolejne kazalnice znajdują się już w świątyniach południowej części Wielkopolski, zazwyczaj w niewielkiej odległości od granicy ze Śląskiem. Pierwsza na-

⁵⁸ Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 298, nr kat. 2068.

⁵⁹ Andrzej Pomietło, Mirosław Kuleba. 2009. *Historia parafii św. Marcina Biskupa w Świdnicy*. Świdnica: Urząd Gminy Świdnica, 37. Zabytek w pozostałej literaturze datowany jest ogólnie na XVIII w. (Barbara Bielinis-Kopeć. 2005–2006. „Kościół pw. św. Marcina w Świdnicy”. *Lubuskie Materiały Konserwatorskie* 3: 134; *Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk*. 2006, 862; Krzysztof Garbacz. 2014. *Przewodnik po zabytkach województwa lubuskiego*. T. 1: *Powiaty: zielonogórski – świebodziński – krośnieński*. Zielona Góra: Agencja Wydawnicza PDN, 57).

leży do bogatego wyposażenia kościoła św. Jakuba Większego w Świąciechowej (il. 6a), dawniej należącego do klasztoru benedyktyńskiego w Lubiniu. Powstała podczas gruntownej przebudowy świątyni, dokonanej w latach 1730–1750 staraniem proboszcza Damiana Schmidta⁶⁰. W porównaniu z zabytkiem świdnickim korpus posiada więcej cech ogólnych zaczerpniętych z obiektu lubiąskiego (boczne ściany korpusu nie rozszerzają się ku dołowi, ryzalit ujmują spływy wolutowe, a w jego dolnej części umieszczono półkolisty naczółek). Jednakże o znajomości obiektu głogowskiego świadczy wybrzuszenie czoła korpusu i daszku oraz uskokowy kształt spodu korpusu. Jeszcze dobitniej zależność widoczna jest w ukształtowaniu schodów zawijających się lekko po łuku wokół filara, do którego przytwierdzona jest ambona. Zarówno w Głogowie, jak i Świąciechowej balustrada rozczłonkowana jest płytko wyciętymi płycinami w kształcie rombu, wypełnionymi graficznie zaznaczoną wicią roślinną (tyle że w wielkopolskim zabytku polichromowaną). Bieg schodów kończy bramka, której naczółek, co prawda, ma kształt trójkątny, a nie – jak w Głogowie – półkolisty, ale dekorowana jest dwoma kulami, jak śląska kazalnica. Większą niezależność od obu omawianych „dzieł pierwszych” prezentuje bogaty wystrój rzeźbiarski. Korpus zdobią przedstawienia ewangelistów, natomiast daszek – figury proroków i Mojżesza, a całość zaś wieńczy rzeźba Chrystusa Triumfującego. Uzupełnienie stanowi popiersie kardynała, ustawione na naczółku bramki. Z całego programu ikonograficznego jedynie figura proroka po lewej stronie wyraźnie nawiązuje do kompozycji zapoczątkowanej w ambonie lubiąskiej, żadna natomiast do rzeźb z kazalnicy głogowskiej. Stylistycznie figury te wykazują pokrewieństwa do rzeźb ołtarza głównego – szczególnie jego górnej kondygnacji – w kościele cysterskim w Łądzie nad Wartą (1721) i być może powstały w warsztacie jego wykonawcy – głogowskiego rzeźbiarza Ernsta Brogera (ewentualnie artysty wywodzącego się z tej pracowni)⁶¹.

Do prezentowanego typu należy również ambona ustawiona około 1730–1740 r. w kościele Wniebowzięcia NMP w Kościanie (il. 6b), zarządzanym wówczas przez poznańskich joannitów⁶². Pomimo podobieństw do kazalnicy święciechowskiej dostrzegalne są różnice w doborze detali architektonicznych. Przede wszystkim korpus ambony kościańskiej poszerza się ku dołowi jak w Głogowie, a ściana czołowa

⁶⁰ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1975. T. V: *Województwo Poznańskie*. Red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, 91, 93. Z. 12: *Powiat Leszczyński*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN; Piotr Małuśkiewicz. 2006. *Barokowe kościoły Wielkopolski*, Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu, 189.

⁶¹ Propozycję atrybucji wzmacnia również uderzające podobieństwo w sposobie komponowania popiersi obecnych w obu obiektach.

⁶² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1980. Red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska, 50. T. 5: *Dawne Województwo Poznańskie*. Z. 10: *Dawny Powiat Kościański*, Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

pozbawiona jest płyciny. Daszek swoim opracowaniem sytuuje się bliżej koncepcji lubiąskiej ze względu na brak wybruszenia belkowania, chociaż umieszczony na nim naczółek otrzymał zarys półkolisty, a nie trójkątny. Ambona z kościoła w Kościanie posiada również parę aniołów podtrzymujących daszek, których brakuje w Świąteczowej (być może zdemontowanych podczas którejś z restauracji). Dekoracje rzeźbiarskie ambony kościańskiej sytuują się pod względem formalnym blisko święteczowskich. Analogie na poziomie kompozycji szczególnie widoczne są w rzeźbach ewangelistów posadowionych na gzymsie korpusu i wieńczącej figurze Chrystusa. Oba obiekty prawdopodobnie wykonane zostały w tym samym kręgu artystycznym, ale słabiej eksponowany naturalizm twarzy figur kościańskich stawia pod znakiem zapytania wspólne autorstwo. Odmienny jest również zestaw ornamentyki w obu kazalnicach.

Ciąg rozwojowy typu lubiąsko-głogowskiego – na obecnym stanie badań – zamyka ambona w kościele św. Małgorzaty w Gostyniu (il. 6c), wzniesiona w 1. połowie XVIII w.⁶³ Jej korpus formą najbardziej z całej grupy przypomina opracowanie ambony lubiąskiej, posiadając zbliżone proporcje oraz detale. Nie jest to jednak wierne naśladownictwo. Ryzalit jest lekko wybruszony, jak w zabytku głogowskim, i dekorowany popiersiem Boga Ojca, jak w kazalnicy z kościoła w Węgrach. Kształt dolnej części daszku stanowi niemal dokładną kopię głogowskiego, natomiast ustawiony powyżej postument pod wieńczącą rzeźbę św. Pawła jest wyższy i rekompensuje brak słupa obłoków. Ambona – jako jedyna z całej grupy – wizualnie wsparta jest na pojedynczej figurze anielskiej unoszącej się pod korpusem, co także nawiązuje do aranżacji zastosowanej w ambonie głogowskiej. Bogaty program ikonograficzny gostyńskiej kazalnicy uzupełniają popiersia apostołów dekorujące balustradę, relief zaplecka z wyobrażeniem św. Grzegorza Wielkiego oraz posadowione na daszku personifikacje kontynentów i towarzyszące im putta.

Popularność ambon typu lubiąskiego i lubiąsko-głogowskiego zaowocowała powstaniem dzieł tworzących osobny szereg rozwojowy, w pewnym stopniu inspirowany inwencjami Steinla i Le Pautre'a, połączonymi jednak z odmiennymi impulsami artystycznymi i wyznaczający zupełnie nowy kierunek rozwoju kazalnicy śląskich. Chociaż wychodzi on poza ramy niniejszego studium, warto zasygnalizować jego istnienie ze względu na rozwinięcie omawianych koncepcji. Reprezentatywne dlań były – zniszczone, niestety, w 1945 r. – am-

⁶³ *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1961. Red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Ślawska, 13. T. 5: *Województwo Poznańskie*. Z. 10, *Powiat Gostyński*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.

bony z wrocławskich kościołów: Klarysek (ok. 1700, il. 7a)⁶⁴, Bożego Ciała (1. ćwierć XVIII w., il. 7b)⁶⁵, św. Wojciecha (1. lub 2. dekada XVIII w., il. 7c)⁶⁶ oraz św. Wawrzyńca (Wrocław-Żerniki, 1. lub 2. dekada XVIII w.)⁶⁷. Ich korpusy i daszki charakteryzował plan prostokąta, ale ze ściętymi półkoliście narożnikami. Takie rozwiązanie sygnalizowało pojawienie się na Śląsku tendencji do porzucania przekrojów poprzecznych kazalnicy, bazujących na prostych figurach geometrycznych (prostokąty, wieloboki foremne, okręgi), na rzecz przenikania się tych figur (bodaj po raz pierwszy zabieg ten został zastosowany w kazalnicy z kościoła pomocniczego św. Jakuba w Lubiążu, wykonanej ok. 1697 r.). Szczególnie dobrze było to widoczne w zabytku z kościoła św. Wojciecha, którego plan charakteryzował się linią wklęsło-wypukłą, widoczną zarówno w korpusie, jak i daszku. Wprowadzało to do architektury dynamikę już typowo późnobarokową. Drugą cechą znaną dla części z nich jest intensywne wykorzystywanie medium płaskorzeźby, w niektórych przypadkach nawet dominującej nad rzeźbą pełną. Koncept ów znalazł na przestrzeni XVIII w. rozwinięcie w licznych ambonach z terenów Śląska oraz hrabstwa kłodzkiego.

⁶⁴ Szczególnie kazalnica z kościoła Klarysek – najbardziej klasycyzująca w formie z wymienionej trójki dzieł – bliska była conceptom Le Pautre’a. Być może jej twórca inspirował się pomysłami zawartymi w trzech różnych grafikach. Z jednej mógł zaczerpnąć wygląd korpusu założonego na planie kwadratu oraz ozdobić jego ścian owalnymi tondami z płaskorzeźbą (Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 299, nr kat. 2072), z drugiej – kształt daszku z półkolistymi naczółkami wyeksponowanymi w ryzalitach (Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 297, nr kat. 2062), z trzeciej zaś motyw siedzących figur, umieszczonych w narożnikach korpusu (Préaud. 1999. *Jean Lepautre*, 298, nr kat. 2068). Autorstwo ambony z kościoła Klarysek powiązane zostało przez Romualda Nowaka z osobą Michaela Kösslera. Nowak. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*, 102–104.

⁶⁵ Dzieło być może wykonane zostało w dwóch pracowniach. Figury korpusu pod względem stylistycznym lokowały się w nurcie rzeźby flamandzującej. Mogły powstać w pracowni Sulpiciusa Godego albo artysty z jego kręgu. Natomiast daszek i zaplecze wykonała – być może po kilkunastu latach – pracownia tzw. Mistrza Franciszkańskiego II (więcej na jego temat zob. Michał Wardzyński. „Para późnobarokowych ołtarzy w kościele Paulinów w Leśniewie. Wrocławskie zamówienie o. Konstantego Moszyńskiego z 1725 r.”. *Studia Claramontana* 30: 588–591).

⁶⁶ Być może wykonana w pracowni Johanna Georga Urbansky’ego. Jednocześnie podkreślić należy ewidentne analogie ukształtowania oraz zdobienia korpusu i balustrad schodów (w tym bardzo charakterystycznych wolutowo wygiętych wstęg rozdzielających eliptyczne tonda, dekorowanych uskrzydłonymi główkami puttów i liśćmi akantu) do analogicznych fragmentów kazalnicy z kościoła klasztornej w Kamieńcu Ząbkowickim, wzniesionej w latach 1709–1710 przez Johanna Christopa Königa lub jego współpracownika. Niestety, brak precyzyjnego datowania ambony wrocławskiej nie pozwala na wskazanie kierunku przepływu inspiracji.

⁶⁷ Analiza porównawcza wskazuje, że prawdopodobnym wykonawcą obiektu ze świątyni we Wrocławiu-Żernikach był warsztat (ewentualnie anonimowy współpracownik) Georga Zellera, który niemalże identyczny koncept zawarł w ambonach z kościołów św. Mikołaja w Wiązowie (początek XVIII w.) oraz św. Jadwigi we Wrocławiu-Jerzmanowie (1. lub 2. dekada XVIII w.).

5. Podsumowanie

Przedstawione dzieła pozwalają na poczynienie kilku generalnych konstatacji, odnośnie migracji typów ambony lubiąskiej i lubiąsko-głogowskiej. Pierwszy z opisanych szeregów rozwojowych występował przez około dwie dekady na przełomie XVII i XVIII w. Jego zasięg obejmował centralny i południowo-wschodni fragment Dolnego Śląska oraz południowo-zachodnią część Górnego Śląska. W popularyzacji wzorca znaczącą rolę odegrał mecenas arystokracji śląskiej, w tym wysokich rangą dostojników kościelnych i państwowych oraz patronat zakonów. Ambony z Otmuchowa i Barda ufundował biskup wrocławski Franz Ludwig von Pfalz-Neuburg, prószkowską – tajny radca komory cesarskiej Georg Christoph II von Proskau, węgrowską – graf Johann Leopold Erdmann von Herberstein, a tworzkowską być może przedstawiciel rodziny von Reisswitz. Szczególne miejsce w tym gronie zajmował biskup wrocławski. Był on nie tylko znakomitym mecenasem, odpowiedzialnym za fundację licznych dzieł istotnych dla rozwoju śląskiej sztuki, ale także protektorem Steinla po przenosinach artysty do Wrocławia. Owe koneksje wydają się w znacznej mierze tłumaczyć sięgnięcie po wzorce lubiąskie przez twórców ambon z Otmuchowa i Barda.

Nazwiska twórców omawianych ambon – poza niepotwierdzonym przypuszczeniem odnoszącym się do J.J. Weissa – pozostają nieznane, ale stylistyka przynajmniej części z nich wskazuje na związki z rzeźbą wrocławską. Tamtejsze środowisko artystyczne mogło zatem odegrać rolę „przekaznika” w rozpowszechnianiu wzorców lubiąskich u schyłku XVII w. Jest to tym bardziej prawdopodobne, że około 1682 r. z Lubiąża do Wrocławia przeniósł się Steinl, gdzie rezydował mniej więcej sześć lat. Artysta podczas działalności w stolicy regionu – obok nierozpoznanych bliżej prac dla bpa von Pfalz-Neuburga lub kapituły oraz przygotowania czterech serii sztychów ukazujących ornamenty, wazy i dzbany – zatrudniony został przez konwent tamtejszych franciszkanów reformatów. Wykonał dla nich figury do ołtarzy św. Antoniego (1683) oraz Ukrzyżowania (1684) i prawdopodobnie był *inventorem* odpowiedzialnym z całokształt wyposażenia kościoła zakonnego⁶⁸. Dla poszerzania kręgu oddziaływania sztuki Steinla potencjalnie istotne były również kontakty, jakie artysta utrzymywał z rzeźbiarzami wrocławskimi⁶⁹. Znamienne jednak, że we Wrocławiu

⁶⁸ Chociaż nie jest jasne, czy chodzi o drewnianą kaplicę wzniesioną w 1679 r., czy murowany kościół, którego budowa rozpoczęła się w 1685 r. Marcin Musiał. 2015. „Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu franciszkanów reformatów”. *Roczniki Sztuki Śląskiej* 24: 129–134.

⁶⁹ Takie kontakty potwierdzają metrykalia. Np. 24 VI 1684 r. Rosina, małżonka Steinla, trzymała do chrztu Susannę, córkę rzeźbiarza wrocławskiego Johanna Martina Seitza, zob. Archiwum

nie ma kazalnicy typu lubiąskiego. Być może wynika to z faktu, że na przestrzeni lat 90. XVII w. w stolicy regionu nie powstały nowe katolickie ambony (a przynajmniej żadna z tego czasu nie przetrwała). Natomiast kazalnice wrocławskie wykonane na początku XVIII w. – chociaż nawiązywały pod pewnymi względami do realizacji cysterskiej – nosiły już piętno bardziej nowatorskich trendów w sztuce.

Ambony tworzące drugi szereg rozwojowy: lubiąsko-głogowski budowane były przede wszystkim w 2. ćw. XVIII w. i zasięgiem objęły głównie pogranicze śląsko-wielkopolskie. W tym przypadku rolę ośrodka propagującego wzorzec najprawdopodobniej spełniał Głogów. To właśnie w tym mieście tworzyli rzeźbiarze zaznajomieni zarówno z rzeźbą lubiąską, jak i wrocławską, np. Johann Hermann Seytsch, wykonawca m.in. rzeźb ołtarza głównego w kolegiacie głogowskiej (1712), powtarzających kompozycje wypracowane wcześniej przez Steinla oraz artystów z kręgu J.Ch. Königa i Sulpiciusa Godego⁷⁰. Artyści głogowscy wielokrotnie sięgali po te koncepcje, co potwierdzają chociażby figury dekorujące ołtarze w kościołach wspomnianych przy okazji opisywania ambon: w Świdnicy oraz Święciechowej. Niestety, nie sposób na obecnym etapie badań precyzyjnie opisać zagadnienie ekspansji głogowskich rzeźbiarzy na tereny Wielkopolski. Zarówno ten temat, jak i sama rzeźba głogowska epoki baroku dopiero oczekują na szczegółowe opracowanie. Omówiony typ ambony lubiąsko-głogowskiej z pewnością wpisuje się w oba problemy badawcze.

Stworzone w Paryżu ryciny J. Le Pautre'a – przekazujące esencję francuskiej sztuki barokowej w swej klasycyzującej konwencji – przebyły długą drogę, trafiając w latach 70. XVII w. pod strzechę przyklasztornej pracowni M. Steinla w Lubiążu. Nieprzeciętny talent austriackiego mistrza pozwolił na ich podstawie stworzyć nośny koncept artystyczny, który nie tylko zdobył uznanie w oczach mecenasów, ale pozwolił również zapoczątkować w miejscowej sztuce nową tradycję formalną. Kariera, jaka stała się udziałem ambony lubiąskiej sprawiła, że migracja charakterystycznych dla niej form nie ograniczyła się do terytorium Śląska, trafiając także na tereny sąsiedniej Wielkopolski. To jeden z licznych przykładów w historii sztuki oddziaływania, ewolucji i rozprzestrzeniania koncepcji wywodzących się z „dzieła pierwszego”.

Archidiecezjalne we Wrocławiu, sygn. 76, *Księga metrykalna parafii św. Wincentego (chrzty 1649–1744)*, 85.

⁷⁰ Artur Kolbiarz. 2011. Perspektywy badań nad twórczością Johanna Christopha Königa (Königera). W *Między Wrocławiem a Lwowem. Sztuka na Śląsku, w Małopolsce i na Rusi Koronnej w czasach nowożytnych*. Red. Andrzej Betlej, Katarzyna Brzezina-Scheurer, Piotr Oszczanowski, 188–190. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

Bibliografia

Źródła

Archiwum Archidiecezjalne we Wrocławiu, sygn. 76, Księga metrykalna parafii św. Wincentego (chrzty 1649–1744).

Archiwum Państwowe we Wrocławiu, sygn. 1098, *Acta des Provinzial-Konservators der Kunstdenkmäler Niederschlesiens, betreffend Jäschgüttel*.

Opracowania

Bau- und Kunstdenkmäler des Deutschen Ostens. 1965. Hrsg. Günther Grundmann, Reihe C, *Schlesien*, Bd. 1, *Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau*. Hrsg. Kurt Degen, Frankfurt am Main.

Bielinis-Kopeć Barbara. 2005–2006. „Kościół pw. św. Marcina w Świdnicy”. *Lubuskie Materiały Konserwatorskie* 3: 133–137.

Chrzanowski Tadeusz. 1980. *Bardo*, Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.

Chrzanowski Tadeusz. 1981. Die schlesische Barockskulptur um 1700 – Durchbruch oder Stabilisierung? *W Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Red. Konstanty Kalinowski, 81–102. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

Dehio. Zabytki sztuki w Polsce. Śląsk. 2006. Red. Sławomir Brzezicki i in. Warszawa: Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków.

Dziurla Henryk. 1967. W kręgu kontrreformacji i czeskich urzędników. *Sztuka baroku 1650–1750. W Sztuka Wrocławia*. Red. Tadeusz Broniewski, Mieczysław Zlat, 264–386. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.

Gause Karl J., Gründel Paul J. 1927. „Geschichte der Pfarrei Ottmachau”. *Aus Stadt und Land Ottmachau* 8: 113–128.

Gorzeliński Jerzy. 2009. Pod skrzydłami habsburskiego orła. 1660–1740. *W Sztuka Górnego Śląska. Od średniowiecza do końca XX wieku*. Red. Ewa Chojecka, 121–156. Katowice: Muzeum Śląskie w Katowicach.

Garbacz Krzysztof. 2014. *Przewodnik po zabytkach województwa lubuskiego*. T. 1: Powiaty: zielonogórski – świebodziński – krośnieński. Zielona Góra: Agencja Wydawnicza PDN.

Heinrich Erhard, Pawełczyk Andrzej. 2000. *Zarys dziejów Prószkowa*. Prószków: Wydawnictwo Dialog.

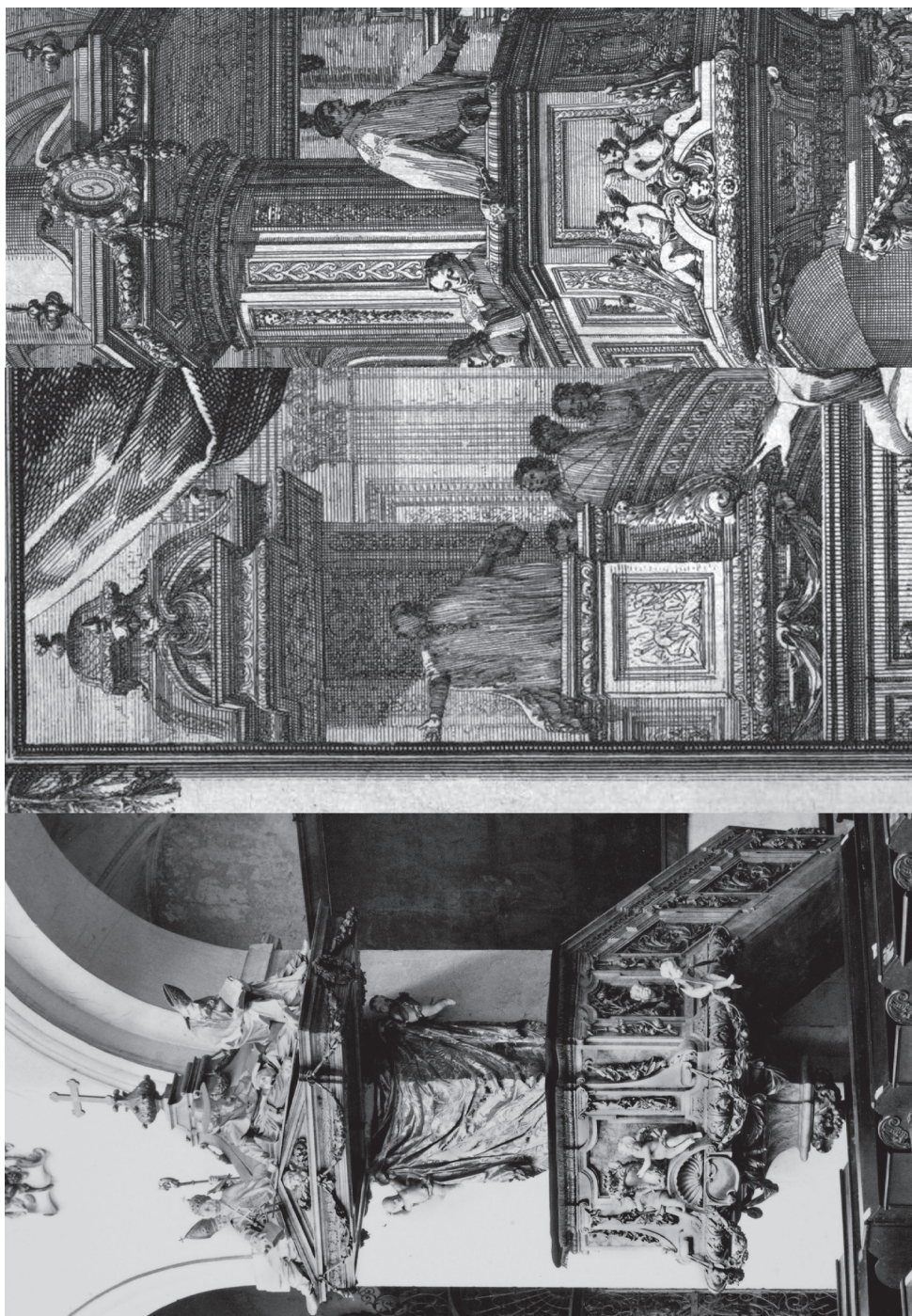
Heyer Karl J. 1977. *Das barocke Chorgestühle in Schlesien. Eine Darstellung der Chorgestühle und ein Beitrag zur Geschichte von Kunst und Kunsthandwerk im Barock*. Frankfurt am Main: Verlag Weidlich.

- Kalinowski Konstanty. 1968. „Działalność rzeźbiarska Macieja Steinla na Śląsku (Uwagi na marginesie publikacji L. Pühringer-Zwanowetz, Matthias Steinl)”. *Roczniki Sztuki Śląskiej* 6: 127–135.
- Kalinowski Konstanty. 1970. *Lubiąż*. Wrocław – Warszawa – Kraków: Ossolineum.
- Kalinowski Konstanty. 1981. Die Barockskulptur in Schlesien in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts. W *Barockskulptur in Mittel- und Osteuropa*. Red. Konstanty Kalinowski, 53–79. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Kalinowski Konstanty. 1986. *Rzeźba barokowa na Śląsku*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kalinowski Konstanty. 1995. Lubiąskie ołtarze Michała Willmanna i Macieja Steinla. Barokowy dialog mediów? W *Materiały konferencji poświęconej sztuce Michaela Willmanna*. Red. Bożena Steinborn, 5–23. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1961. Red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska. T. 5: *Województwo Poznańskie*. Z. 10. *Powiat Gostyński*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1961. Red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki. T. 7: *Województwo Opolskie*. Z. 2: *Powiat Głubczycki*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1964. Red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki. T. 7: *Województwo Opolskie*. Z. 3: *Powiat Grodzki*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1968. Red. Tadeusz Chrzanowski, Marian Kornecki. T. 7: *Województwo Opolskie*. Z. 11, *Miasto Opole i Powiat Opolski*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1975. Red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska. T. 5: *Województwo Poznańskie*. Z. 12: *Powiat Leszczyński*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1980. Red. Teresa Ruszczyńska, Aniela Sławska. T. 5: *Dawne Województwo Poznańskie*. Z. 10: *Dawny Powiat Kościański*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 1991. Red. Jakub Pokora, Mieczysław Zlat. T. 4: *Województwo Wrocławskie*. Z. 2: *Sobótka, Kąty Wrocławskie i okolice*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*. 2014. [seria nowa]. T. 4: *Województwo Wrocławskie*. Red. Elżbieta Kołaczek. Z. 5: *Powiat Środa Śląska*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Kolbiarz Artur. 2008. „Problem istnienia rzeźbiarskiego warsztatu henrykowskiego w 4. ćw. XVII wieku”. *Dzieła i Interpretacje* 11: 65–79.
- Kolbiarz Artur. 2010. Ambona. W *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiężu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*. Red. Andrzej Kozieł, 332–334. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kolbiarz Artur. 2011. Barokowy wystrój rzeźbiarski kościoła pielgrzymkowego w Bardzie i jego twórcy. W *Bardo i jego skarby sztuki*. Red. Andrzej Kozieł, 113–123. Legnica: Wydawnictwo Edytor.
- Kolbiarz Artur. 2017. *Między Pragą a Legnicą. Matthäus (Matthias) Knote. Śląski rzeźbiarz epoki baroku i jego warsztat*. Legnica: Muzeum Miedzi w Legnicy.

- Kolbiarz Artur. 2018. W kręgu Steinla, Königa i Schröttera. Wpływy barokowej rzeźby Dolnego Śląska na terenie Księstwa Opolskiego około 1700 roku. W *Sztuka dawnego Opola*. Red. Bogusław Czechowicz, Joanna Filipczyk, Andrzej Kozieł, 87–104. Opole: Muzeum Śląska Opolskiego.
- Kolbiarz Artur. 2018. Ołtarz ambonowy z kościoła w Rękowie. Nieznane dzieło Thomasa Weisfeldta (Weissfeldta) i francuskie tropy w jego twórczości. W *Ołtarze ambonowe – interdyscyplinarne prace badawcze*. Red. Marta Kaluch-Tabisz, 155–174. Wrocław: Agencja Wydawnicza Argi.
- Kolbiarz Artur, Kozieł Andrzej. 2010. Barokizacja wystroju i wyposażenia kościoła klasztornego Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. W *Kościół klasztorny Wniebowzięcia NMP w Lubiążu. Historia, stan zachowania, koncepcja rewitalizacji*. Red. Andrzej Kozieł, 83–116. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kubler Georg. 1970. *Kształt czasu. Uwagi o historii rzeczy*. Tłum. Jacek Hołówka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Lutterotti Nikolaus. 1930. *Abtei Grüssau. Ein Führer*. Grüssau: Verlag für Liturgik.
- Maluśkiewicz Piotr. 2006. *Barokowe kościoły Wielkopolski*. Poznań: Wydawnictwo Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Centrum Animacji Kultury w Poznaniu.
- Michalczyk Zbigniew. 2016. *W lustrzanym odbiciu. Grafika europejska a malarstwo Rzeczypospolitej w czasach nowożytnych*. Warszawa: Instytut Sztuki PAN.
- Musiał Marcin. 2015. „Atrybucja i datacja wyposażenia kościoła św. Antoniego z Padwy we Wrocławiu w świetle kroniki konwentu franciszkanów reformatów”. *Roczniki Sztuki Śląskiej* 24: 117–139.
- Musica Sacra. Motywy muzyczne w sztuce śląskiej XIII–XVIII w.* 1997. Red. Romuald Nowak i in. Wrocław: Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
- Nowak Romuald. 1994. *Rzeźba śląska XVI–XVIII wieku. Katalog zbiorów*. Wrocław: Wydawnictwo Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
- Organisty Adam, Kolbiarz Artur. 2001. „Die schlesische Plastik vom 16. bis 18. Jahrhundert. Bemerkungen zum Katalog von Romuald Nowak”. *Modus* 2: 87–122.
- Organisty Adam, Skrabski Józef. 2008. Rola i znaczenie projektów architektonicznych Matthiasa Steinla – przegląd dotychczasowych ustaleń, nowe spostrzeżenia. W *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*. Red. Andrzej Kozieł, 195–226. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Ostowska Danuta. 1969. *Rzeźba śląska 1650–1770*. Wrocław: Muzeum Śląskie.
- Patzak Bernhard. 1916/1917. „Die Katholische Pfarrkirche zu Ottmachau”. *Oberschlesien* 15: 26–30.
- Pokora Jakub. 1982. *Sztuka w służbie Reformacji. Śląskie ambony 1550–1650*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Pomietło Andrzej, Kuleba Mirosław. 2009. *Historia parafii św. Marcina Biskupa w Świdnicy*. Świdnica: Urząd Gminy Świdnica.

- Préaud Maxime. 1999. *Inventaire du fonds français. Graveurs du XVII^e siècle*. T. 12: Jean Lepautre. Paris: Bibliothèque nationale de France.
- Pühringer-Zwanowetz Leonore. 1966. *Matthias Steinl*. Wien – München: Verlag Herold.
- Schemper-Sparholz Ingebor. 1995. Die Bedeutung Schlesiens für die Wiener Barockplastik. Neue Erkenntnisse zu Matthias Rauchmiller und Matthias Steinl. W *Michał Klahr Starszy i jego środowisko kulturowe*. Red. Jan Wrabec, 123–132. Wrocław: Poligraf.
- Schweter Joseph. 1922. *Wartha. Geschichte dieses Wallfahrtortes und der Wallfahrten dahin. Ein Beitrag zur Religions- und Kulturgeschichte Schlesiens und der angrenzenden Länder*. Schweidnitz: Verlag der Bergland Gesellschaft für Volksbildung.
- Skubiszewski Piotr. 1974. „O dwóch podstawowych sposobach uprawiania historii sztuki”. *Teksty* 17 (5): 57–85.
- Skubiszewski Piotr. 2014. „Moja historia sztuki”. *Modus* 14: 5–22.
- Steinborn Bożena. 1982. *Otmuchów. Paczków*. Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź: Ossolineum.
- Szachnowska Anna. 2008. „Od stylu tektonicznego do dynamicznego. O przekształceniach formy kazalnicy barokowych na Śląsku i Ziemi kłodzkiej”. *Dzieła i Interpretacje* 11: 81–96.
- Szajt Jakub. 2016. „Zagadnienie formy i treści ideowych barokowej ambony z kolegiaty NMP w Głogowie”. *Sobótka* 71 (2): 95–111.
- Teatr i Mistyka. Rzeźba barokowa pomiędzy Zachodem a Wschodem*. 1993. Red. Konstanty Kalinowski. Poznań: Wydawnictwo Muzeum Narodowego w Poznaniu.
- Wardzyński Michał. 2008. „Barokowa odbudowa kościoła paulinów na Jasnej Górze (1690–1696) na tle działalności północnolombardzkich warsztatów budowlano-stukowych w Europie Środkowej”. *Studia Claromontana* 26: 415–456.
- Wardzyński Michał. 2012. „Para późnobarokowych ołtarzy w kościele Paulinów w Leśniowie. Wrocławskie zamówienie o. Konstantego Moszyńskiego z 1725 r.”. *Studia Claromontana* 30: 577–604.
- Witkowski Jacek, Szajt Jakub. 2020. Tu es Petrus... ambona z kolegiaty w Głogowie. Jej dzieje, ikonografia i geneza artystyczna. W *Rzeźba 2. poł. XVII w. na Dolnym Śląsku*. Red. Artur Kolbiarz, 71–91. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Wyrzykowska Małgorzata. 2008. Propozycje reintegracji wnętrza kościoła klasztorowego w Lubiążu w kontekście rewitalizacji przestrzeni sakralnych na Śląsku. W *Opactwo cystersów w Lubiążu i artyści*. Red. Andrzej Kozieł, 445–459. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Źródła do dziejów Prószkowa*. 2012. Red. Andrzej Hanich. Opole: Wydawnictwo Instytutu Śląskiego.
- Zlat Mieczysław. 1968. „Kurt Degen, Die Bau- und Kunstdenkmäler des Landkreises Breslau, Frankfurt a. M., 1965 [recenzja]”. *Roczniki Sztuki Śląskiej* 6: 119–122.

ARTUR KOLBIARZ, dr, adiunkt w Instytucie Nauk o Sztuce Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Doktorat z Historii Sztuki obronił na UAM w Poznaniu. Były pracownik Działu Sztuki Dawnej Muzeum Narodowego w Szczecinie oraz Instytutu Polonistyki i Kulturoznawstwa Uniwersytetu Szczecińskiego. Stypendysta *Herder Institut* w Marburgu i Fundacji Lanckorońskich. Autor publikacji dotyczących głównie barokowej i rokokowej rzeźby krajów habsburskich, ze szczególnym uwzględnieniem Śląska.



1a. [lewa] M. Steinl, ambona w kościele Wniebowzięcia NMP w Lubiążu, schyłek l. 70., lub l. 80. XVII w. Stan sprzed 1945. Fot. ze zbiorów autora. **1b.** [środek] Jean Le Pautre, rycina z wizerunkiem ambony.



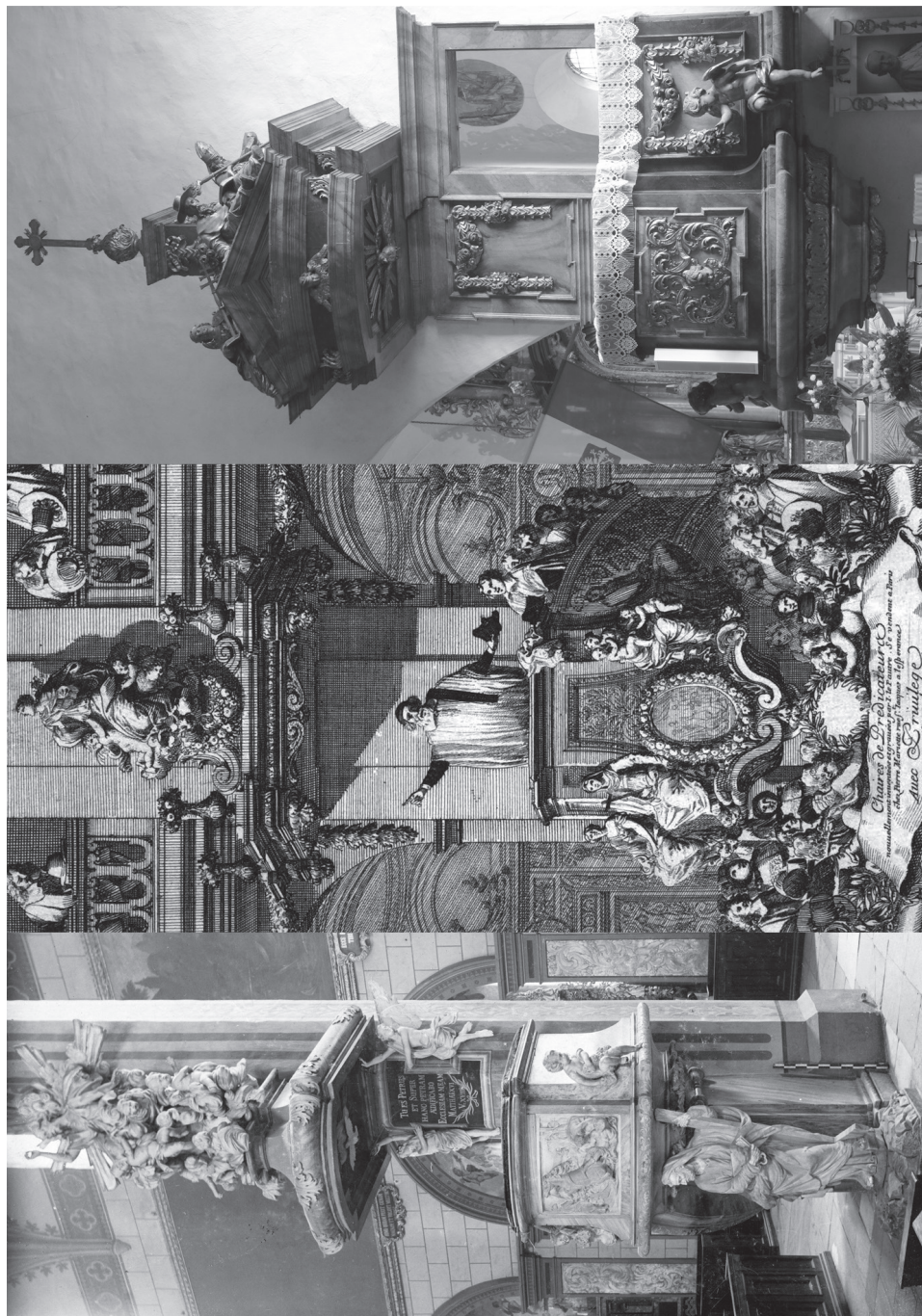
2a. [lewa] Rzeźbiarz śląski, ambona w kościele św. Jerzego w Prószkowie, l. 90. XVII w. Fot. A. Kolbiarz. **2b.** [środek] Johann Joseph Weiss (?), ambona w kościele św. Mikołaja i Franciszka Ksawerego w Otmuchowie, 1693 r. Fot. A. Kolbiarz. **2c.** [prawa] Rzeźbiarz śląski, ambona w kościele Nawiedzenia NMP w Bardzie, 1698 r. Fot. A. Kolbiarz.



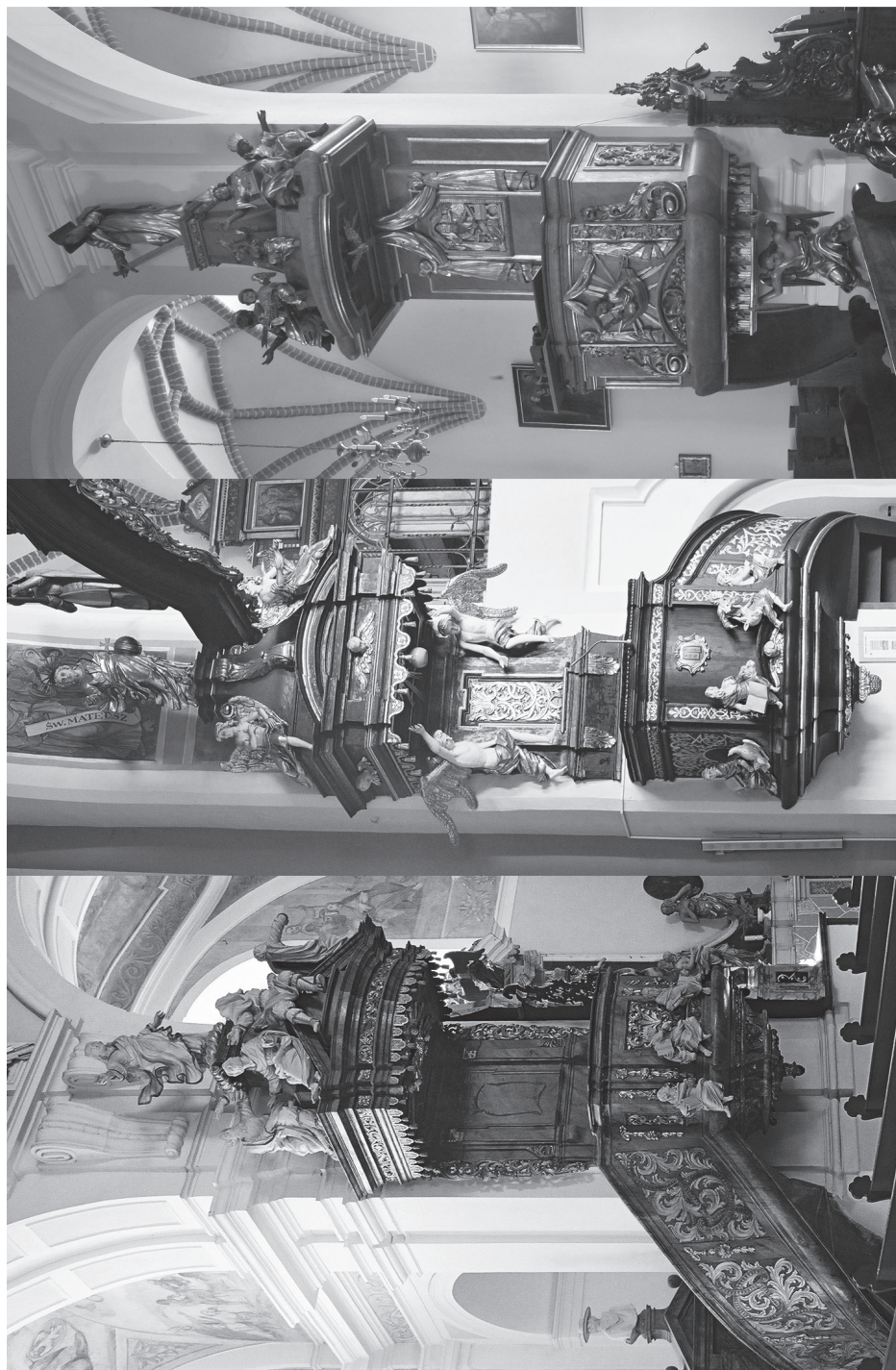
3a. [lewa] Rzeźbiarz śląski, ambona w kościele Wniebowstąpienia Pana Jezusa w Jaskotlu, ok. 1700 r., Fot. A. Kolbiarz.
3b. [środek] Rzeźbiarz śląski, ambona w kościele św. Jadwigi w Węgrach, 1703 r. Fot. A. Kolbiarz. **3c.** [prawa] Warszkat lubiąski i Matthäus Knote (rzeźby), ambona w kościele św. Jadwigi w Łososiuwicach, ok. 1700 r. (rzeźby pomiędzy 1669, a 1676 r.), Fot. A. Kolbiarz.



4a. [lewa] Rzeźbiarz śląski, ambona w kościele św. Michała Archaniola w Chomiąży, ok. 1700 r. Fot. A. Kolbiarz. **4b.** [środek] Georg Leonhard Weber lub rzeźbiarz z jego kręgu, ambona w kościele św. Stanisława w Roztoce, 1. tercja XVIII w. Fot. Instytut Sztuki PAN, sygn. IS_PAN_0000029662. **4c** [prawa] Rzeźbiarz śląski, ambona w kościele św. Archaniola Michała w Michałicach, 1716 r. Fot. A. Kolbiarz.



5a. [lewa] Rzeźbiarz śląski, ambona w kościele kolegiackim w Głogowie, 1697 r. Stan sprzed 1945 r. Fot. Herder Institut Marburg, sygn. 82232. **5b.** [środek] Jean Le Pautre, rycina z wizerunkiem ambony **5c.** [prawa] Rzeźbiarz głogowski, ambona w kościele św. Marcina w Świdnicy k. Zielonej Góry, 2. lub 3. dekada XVIII w. Fot. A. Kolbiarz.



6a. [lewa] Rzeźbiarz głogowski (Ernst Broger?), ambona w kościele św. Jakuba Większego w Święciechowej, ok. 1730-1750 r. Fot. M. Wardzyński. **6b.** [środek] Rzeźbiarz głogowski (?), ambona w kościele Wniebowzięcia NMP w Kościanie, ok. 1740-1750 r. Fot. M. Wardzyński. **6c.** [prawa] Rzeźbiarz wielkopolski, lub śląski, ambona w kościele św. Małgorzaty w Gostyniu, 1. poł. XVIII w. Fot. A. Kolbierz.



7a [lewa] M. Kössler, ambona w kościele św. Klary i Jadwigi we Wrocławiu, ok. 1700 r. Stan sprzed 1945 r. Fot. Herder Institut Marburg, sygn. 129846. **7b** [środek] Rzeźbiarz wrocławski, ambona w kościele Bożego Ciała we Wrocławiu, 1. lub 2. dekada XVIII w. Stan sprzed 1945 r. Fot. Herder Institut Marburg, sygn. BAG_4464. **7c** [prawa] Rzeźbiarz wrocławski, ambona w kościele św. Wojciecha we Wrocławiu, 1. lub 2. dekada XVIII w. Stan sprzed 1945 r. Fot. Herder Institut Marburg, sygn. BAG_4937.